LE ROVINE DI ROMA

AL PRINCIPIO DEL SECOLO XVI.

STUDI

DEL

BRAMANTINO

(BARTOLOMEO SUARDI).

DA UN MANOSCRITTO DELL'AMBROSIANA DI 80 TAVOLE

FOTOCROMOLITOGRAFATE

DA

ANGELO DELLA CROCE

CON PREFAZIONE E NOTE

DI

GIUSEPPE MONGERI.

ULRICO HOEPLI.

LIBRAJO-EDITORE

MILANO,
Galleria De Cristoforis.
59-60.

NAPOLI,
Via Roma, già Toledo.
224.

PISA,
R. Università.

1875.

Edizione di 200 esemplari numerati.

Esemplare N. **156**.

M. Haepli

IL BRAMANTINO

E

IL SUO LIBRO.

Nel presentare al lettore le pagine di queſto volume noi sentiamo di avventurare il paſſo sopra un mal fido terreno per le ombre che vi si addenſano, e, quel che più ci sconſorta, con ben piccola speranza di gittarvi, comunquesia, uno sprazzo di luce.

Ogni dissimulazione è vana; autore e libro ſono, come per noi, per tutti un enigma. L'uno e l'altro non paſſarono inoſſervati: ma entrambi, del pari, non diedero adito che a dubbj e ad ipotesi; onde controversie e interpretazioni inconsiſtenti. Negli ultimi anni, nuovi ſtudi ed eſami d'uomini non meno intelligenti che spregiudicati hanno dissipate alquanto coteſte tenebre e spianata la via, ma non ancora a tal grado che le loro avvisaglie e le necessarie conseguenze siano accettate come ſatti ſuor di conteſtazione.

Eppure, e l'uomo e l'opera ſua dovevano ſembrare tali da ſollecitare, per quanto era poſſibile, che la luce ſoſſe ſatta. Singolari ragioni d'arte, non lievi queſtioni di ſtoria lo raccomandavano.

Si consideri: l'uomo è un artiſta appartenente alla vecchia ſcuola lombarda nelle sue origini; pittore e architetto ad un tempo; che prende le moſſe dal momento, ſtoricamente, più bujo, eppur così ſplendido per le ſue creazioni; è lui che aſſiſte a quella grande evoluzione d'arte e di ſtoria di cui, all'incon-

tro dei due ſecoli, il XV e il XVI, — davvero, l'un contro l'altro armato, — queſto eſtremo lembo d'Italia è teatro; è lui che, ancor più che teſtimonio, ne è parte: anzi, si oserebbe fino dirnelo l'incarnazione, poichè, artiſta debole, d'una ſenſibilità grande, subisce gl'influssi dei colleghi coi quali si trova in contatto fino a riportarne le impronte. Ond'è che appare in Milano Bramante, l'Urbinate, ed egli lo ſegue, e si acconcia a' ſuoi modi: vede a Roma il figlio di Giovanni Santi, e getta la buccia della vecchia ſcuola milanese, per indoſſare i panni di feſta della nova trasformazione; ed è ancor lui, nel medesimo tempo, che vede paſſarsi daccanto la maestosa figura del Vinci, col breve ma valoroſo suo corteo di scolari; che conoſce e forse vive ſamigliare collo Zenale, coll'Omodeo, col Buſti, e con altri non pochi cui noi oggi volgiamo lo ſguardo pieno d'ammirazione e di riverenza, quaſi davanti a fatti incontroversi, eppure ineſplicabili.

E il libro che ſvolgiamo è forse meno problematico? Basterebbe, a creder noſtro, ancor meno di quello che vi si travede per farcelo parere grave d'un grande arcano, per invogliarci ad evocarne i responſi. Le rovine di Roma antica, quali eſiſtevano ancora al cadere del XV ſecolo, sono tuttavia un argomento delibato appena, per non ſentirci tratti a cercarne il fondo e il vero; imperocchè non puoſſi dimenticare che, dopo tanta onda di ſecoli e di barbarie paſſata sopra coteſti monumenti, un'altra barbarie e nuovi disaſtri li attendevano, frutto dell'ignoranza e della svogliatezza d'uomini che ebbero, pur troppo, di comune, coll'ottavo degli Urbani, e il tempo e, a rigor di termine, il titolo di famiglia.

Con ciò non ci crediamo lecito il vanto di offrire allo ſtudioso un'aſſoluta novità. Il libro è noto; fu più volte ricordato e giudicato per le ſtampe, ma non oseremmo insieme aſſerire che sia ſtato egualmente ſtudiato e vagliato in ogni sua pagina. Più le circoſtanze che lo ſpirito degli offervatori vi facevano oſtacolo. Conceſſo coll'uſata cortesia di chi preſiede a quell'inſigne depoſito delle opere dell'umana intelligenza ch'è la Biblioteca Ambroſiana, cui appartiene, anche quando veniva riguardato ben altro che come oggetto di mera curioſità, non porgeva, certo, quell'opportunità di meditazioni domestiche e di raffronti lontani che oggi ci sono fatti agevoli e sicuri, riprodotto per in intero, come quì l'abbiamo, colla ſotocromolitografia e reso di pubblica ragione.

Quand'anche null'altro vi aveſſe, almanco codeſta fortuna contraddiſtingue la preſente pubblicazione, e, per creder noſtro, le conferisce il merito, presso gli ſtudioſi della materia, di una inſigne novità, sia per la storia, sia per l'arte.

Non saremo noi, per certo, che ci faremo innanzi per eſaurirne l'aſcoso teſoro. Anzi, se v'ha coſa alcuna che ci prema, è di laſciare libero e impregiudicato il campo alle considerazioni e alle inveſtigazioni di coloro cui l'argomento sorride, come che sia promettente di meſſe lauta e meravigliosa.

Se noi ci siamo dato un intento, è quello di spianarne gli acceſſi. Il teſto manoſcritto, onde sono commentati i diſegni, e per la lingua, e per l'imperizia calligrafica dell'artiſta, e per gli effetti del rilievo fotografico, poteva lasciare più d'una dubbiezza, ed aggiungere oſcurità ad oſcurità. Lo ſtudio noſtro fu diretto, dunque, a renderne, fino dove ci fu possibile, la lettura piana e ſicura.

Contuttociò, ſtimeremmo di non aver compito il debito noſtro, per quanto tenue eſſo sia, se lasciaſſimo, qui, di porgere al lettore il filo onde prendere le moſſe allo ſtudio del libro, se, cioè, non riaſſumeſſimo almeno in brevi tratti, come vuole l'indole della pubblicazione, quanto di meglio accertato si conosce e dell'artista e del manoſcritto.

Qualora coteſte premeſſe valessero, anche in piccola parte, ad aggiunger luce e pregio al volume e ad incoraggiarne lo ſtudio, lo ſcrittore non domanderà di più per andarne lieto e per portare convincimento d'avere riſpoſto degnamente alle molte cure dell'editore.

Per farci perſuaſi in quale ſtrana confusione di idee, nei primordi del nostro secolo, si andaſſe ancora smarriti sul conto del Bramantino, baſta uno sguardo a quanto ne lasciò scritto il Bossi, uno degli studiosi più addentro nella materia e artiſta egregio egli steſſo. Queſti, quaſi sfiduciato dal vario e contraddittorio apparire, nelle vecchie scritture, di queſto nome, non meno che di quello del maeſtro suo, il Bramante, arriva alla conclusione doversi credere all'esiſtenza di due Bramanti, ed almeno, di cinque o sei Bramantini.[1]

Come siasi potuto venire ad un tale scompiglio di idee, è più facile travedere che dimoſtrare. Anzitutto, non uno scrittore contemporaneo che li

diſtingua e li precisi: poi, la natura dei nomi, Bramante e Bramantino, onde sono permeſſe diverſe interpretazioni alle relazioni loro reciproche e al senſo proprio, tanto da farne, piacendo, sia una sola, sia più persone: dippiù, nel caſo di cui trattasi, la loro simultanea convivenza in Milano; l'eguaglianza dei lavori intorno a cui si adoperavano, poichè entrambi erano architetti e pittori; la conformità di ſtile e di modi nell'arte; quasi certamente, la mutua loro relazione di maeſtro a ſcolaro; infine, l'allontanarsi preſſocchè contemporaneo da qui, il ridursi e il trovarsi insieme a Roma, e ivi, l'acconciarsi, del pari, nei lavori intorno alla basilica ed alle ſtanze Vaticane, sotto il patrocinio del medesimo Giulio II. Se tutto queſto non è tale un cumulo di circoſtanze da far perdere le tracce delle individualità più diſtinte, anche in tempi meno incuranti delle biografie artiſtiche di quello che allora foſſero, davvero noi non sapremmo addurne di più gravi e compromettenti.

Coloro che, ſebbene più tardi, avrebbero potuto tuttavia recar lume, nella confusione dei nomi, sulla perſona del Bramantino, erano il Vaſari[2] e il Lomazzo.[3] Il primo, quale colui che, non meno in Lombardia che altrove, poteva averne seguito le orme; il secondo, siccome suo concittadino e artiſta, quindi nell'ambiente migliore per raccoglierne le tradizioni, delinearne le vicende, ſtabilirne il carattere. Sì l'uno che l'altro mancarono al debito loro; anzi, dal primo specialmente, rampollano gli equivoci dietro cui vanno perduti non pochi dei moderni ſcrittori d'arte. L'incondito aggrovigliamento di notizie venne già, non è molto, segnalato:[4] non può eſſere tuttavia fuor di luogo il ricordarlo qui, dove importa di ſtabilire la sicura perſonalità dell'artiſta, cui amiamo d'intereſſare il lettore.

Il Vaſari, nella prima edizione (1550) delle sue Vite, narrando quella di Pier della Francesca, scriſſe, averlo il papa Niccolò V condotto a Roma, dove gli fece lavorare in palazzo due ſtorie nelle camere superiori, in concorrenza di Bramantino da Milano.[5] Poi, soggiunge che le pitture di queſt'ultimo furono gettate a terra da Giulio II per far luogo a quelle di Raffaello.

La mancanza di appunti cronologici e l'improprio senſo con cui fu dal Vaſari introdotta la parola *concorrenza* fecero credere il Bramantino, nonchè contemporaneo, emulo e socio nell'operare al della Franceſca; lo che fu come dare per determinata la preſenza in Roma del pittore milaneſe intorno alla

metà del XV ſecolo. Ma quasi ciò non baſtaſſe allo ſviamento del lettore, nella seconda edizione (1568), dove prima aveva scritto *Bramantino* ſoſtituiſce *Bramante da Milano*, siccome la perſona propria ſatta compagna al chiamato da Niccolò V, mantenendo pur ſempre, in seguito, il nome del Bramantino quale autore delle pitture messe a rovina da Giulio II.[6]

Non cercheremo quale ſtortura di cervello abbia condotto il Vaſari, dopo diciott'anni, a coteſto scambio di nomi così funeſto nella ſtoria dell'arte.[7] Che se dovessimo esprimere un'opinione, per noi la più evidente causa dev'eſſere ſtata, nello scrittore, la smemoraggine del primo concetto,[8] e il giuſto biſogno di mascherare a sè e agli altri la contraddizione in cui era incorſo col fare il Bramantino contemporaneo a Pier della Franceſca, ſoſtituendo un nome di fantasia, tanto più che il Vaſari ſentiva, e lo confeſſa implicitamente nella seconda edizione, d'averlo siccome d'aſſai poſteriore di tempo, coll'addurre i nomi dei perſonaggi da lui ritratti in Vaticano, alcuno dei quali avevano viſſuto nella seconda metà del ſecolo XV.[9] Per giunta, poi, quasicchè ciò non baſtaſſe, nella vita di Benvenuto Garoſolo,[10] scrivendo ancora del Bramantino, mentre lo identifica, come nella prima edizione, con quello che dipinſe in Roma per Niccolò V, lo riconoſce autore, in Milano, del frontale della porta di S. Sepolcro, lavoro il più inconteſtabile del Suardi, opera da neſſuno, fin dal tempo suo, negatagli e quasi il capoſaldo della vecchia sua maniera.

Nel Lomazzo non vediamo, certo, intera la figura del Bramantino, ma vi è abbastanza profilata. Anzitutto, diverſamente dal Vaſari, il quale non ha per lui altro appellativo che quello fin qui detto, il Lomazzo ravviſa in lui « un Bartolomeo, detto *il Bramantino*, milaneſe ed architetto, il quale ſcriſſe di proſpettiva e fu diſcepolo di Bramante. »[11] Ecco ben più che nelle diverſe dicerſe del Vaſari. Poi, ripete e ci afferma, come altri, eſſere lui l'autore del Cristo morto sulla porta di S. Sepolcro,[12] lui quello delle pitture nella caſa dei Lattuadi, e degli sportelli dell'organo di S. Maria di Brera,[13] opere per le quali gli ſcrittori d'arte non trovarono mai argomento di contraddizione. Il Lomazzo va ancor più innanzi; ci accenna un'altra facciata di caſa da lui dipinta in Porta Orientale,[14] e ce lo fa conoſcere pittore celebratiſſimo e peritiſſimo nella proſpettiva, di cui riaſſume il trattato;[15] ci pone, pure, sull'avviſo del suo ſtile e della sua andata a Roma,[16] e, mettendolo in iſchiera coi grandi ar-

chitetti del ſuo tempo, lo addita tra i privilegiati che sanno moſtrare « in figura quanto concepiſcono nelle loro idee di fare. » [17]

Nè vuolsi tacere che dal Lomazzo apprendiamo anche, il Suardi aver avuto a diſcepolo un Agoſtino milaneſe, pittore,[18] il quale, siccome creato di lui, preſe, forſe per diſtinguersi da altri Agoſtini artiſti, l'appellativo di Agoſtino di Bramantino: coincidenza queſta riconoſciuta da altri ſcrittori, ma dal Lomazzo laſciata impregiudicata, mentre per alcuni è fonte di nuove diſcordanze, coll'averlo fatto suo antesignano,[19] con troppo evidente ſcombujamento della cronologia.

Aſſodata la personalità del Bramantino, rimoſſa quella del Bramante da Milano, e con eſſa il fondamento prestatole dal Vaſari, le tenebre ravvolgono ancora la biografia del noſtro artiſta, e noi lo vediamo appena paſſare nell'oſcurità, al pari di fuoco semovente, di cui s'eccliſſi interrottamente il cammino.

Di chi siaſi provato a sgombrarla neſſuno conosciamo all'infuori del De Pagave: [20] diremmo cosa men vera, se aggiungeſſimo avere egli raggiunto quell'intento che l'importanza del soggetto eſigeva. Qualche fatto nuovo, e del reſto un razzolare nelle dicerie altrui; nè queſto sia detto a colpa di lui: la critica del tempo non gli permetteva dippiù; onde molte congetture inſuſſiſtenti e, oggi, cadute da sè. Il suo lavoro rimane manoſcritto, e non domanderebbe la luce se non qual una teſtimonianza delle opinioni del tempo. Tuttavia, non eſitiamo a citarlo, accogliendo delle sue deduzioni quel tanto che di certo, o almanco di probabile, ci offre.

Ben prima di lui il vero casato del Bramantino, quello dei Suardi, e inſieme la sua paternità erano noti.[21] Una conferma vi hanno recato le ricerche del De Pagave; alcuna anche le noſtre.[22] Da tuttocciò si può, infine, tenere per fermo, il vero nome suo eſſere Bartolomeo Suardi, soprannominato il Bramantino; avere avuto a padre un Alberto e dimora in Milano, dal 1513 al 1525, nella parocchia di S. Babila; ed inſine, trovarsi egli vivente tuttavia nel 1536, in cui concedeva in moglie a Gio. Giacomo da Monza una figlia; sotto la quale data vi è detto avere domicilio in una caſa della via di Brera.

Secondo il De Pagave, egli era già pittore, sui venti o ventidue anni, allorquando si acconciò, per apprendere architettura, a scolaro e ajuto di

Donato da Urbino, detto Bramante, il quale era già da qualche anno in Milano (1476), di maniera che ne induſſe la data della naſcita intorno al 1455; ne ſuppose poi la morte intorno al 1530, dimenticando l'atto da lui altrove ricordato, quello del 1536, onde, veramente, il Bramantino sarebbe morto compiuto l'ottanteſimoprimo anno d'età.

Il biografo si pone la domanda, quale poſſa eſſere stato il maeſtro del Bramantino: ma sfugge dal riſpondervi. Al tempo noſtro la quiſtione si moſtra meno difficile, chè troppo a chiare note vi si legge quel fare Mantegneſco, che fu scorta ai primi quattrocentiſti lombardi, per non conceder loro coteſto merito. Se, poi, piuttoſto il Foppa che il Civerchio od altri, è quanto rimane nell'oſcurità per difetto di documenti, sebbene l'alta fama del primo e la maniſeſta sua perizia ci inclinino per lui. Ma fu di ciò, come intorno ad altre coſe, dal De Pagave noi non andiamo illuminati maggiormente di quello che lo foſſimo già dal Vaſari, dal Lomazzo e dal Torre.[23] Cosicchè della sua vita artiſtica non ci rimane, per apprenderne le faſi, guida migliore delle opere iſteſſe, sia accertate di lui, sia con sano giudizio a lui aggiudicate. Vero è che, alla fine dello scorſo secolo, l'impreſa tornava in Milano più agevole che ai giorni noſtri. Non poche pitture per documenti e per tradizione costante di mano del Bramantino, allora eſiſtenti, sono oggi scomparse: citiamo per tutte e sopra tutte, gli sportelli ricordati, per l'organo della chieſa di S. Maria di Brera degli Umiliati, che, al chiuderſi dello scorſo secolo, erano ancor dinotati[24] nella chieſa di S. Franceſco, dove, da due secoli trasferiti, si tenevano quale oggetto di singolare ammirazione, eppure, al giorno d'oggi, dopo l'atterramento di quella chieſa (1810), invano ricercati, eſſendosene ſmarrite le traccie.[25]

Quanto del teſoro di quei giorni andò salvo da quel grande sterminatore, che è il tempo, reſo meno scarſo dal contributo recatogli dalla critica moderna fatta più accorta e sicura circa il carattere delle sue opere, v'ha tanto ancora per concederci la ricompoſizione ideale dell'arteſice. Se l'indole del lavoro cui abbiamo poſto mano non ci imponeſſe troppo anguſti limiti di spazio, non ci riuſcirebbe arduo seguire, per quanto è poſſibile, le sue faſi d'artiſta, ponendo a raſſegna le opere sue. Queſto oſtacolo ci sia dunque di scuſa, se traſcorriamo delineandole a brevi tratti, affinchè si riveli meno imperfettamente alla mente dello studioſo l'autore dei preſenti diſegni.

Il carattere Mantegnesco e la probabile paternità artistica del Foppa non hanno migliori testimonianze della tavoletta dell'Ambrosiana, « l'adorazione di Cristo infante nel presepio »[26] e del dipinto a fresco sulla porta della chiesa di S. Sepolcro, « Cristo deposto di croce nelle braccia della Madre. »[27] Nè voglia sembrare poco l'addurre a prova della sua prima maniera soltanto due delle sue opere, poichè cotesto dev' essere stato pel Bramantino un periodo assai breve e pieno di esitanze; lo che rende ancor più probabile l'opinione del De Pagave, opinione difficilmente contrastabile, non avere egli tardato ad accostarsi al Bramante e ad essere ravvolto nella sua operosità, soggiogato, come fu, dal suo stile.

A questo secondo periodo devono spettare i quattro Evangelisti nei pennacchi della cupola di S. Maria presso S. Satiro, nei quali una meno risentita maniera lombarda si vede prevalere;[28] e come questa chiesa fu una delle prime opere architettoniche di Bramante in Milano (1477-1479), così pel suo scolaro fu questo uno dei primi esercizi nella decorazione architettonica cui si applicasse; perocchè, ad avviso nostro, mentre nella parte esteriore si ammira l'eleganza e il getto dell'artista sicuro, nell'ornamentazione interna, che è come dire in una parte necessariamente posteriore di tempo, si nota un'esitanza e una povertà di linee quali sogliono essere proprie di chi muove i passi sull'orme altrui. Di questo tempo, che pel Bramantino deve estendersi a pressochè tutto l'ultimo quarto del secolo XV, e quale opera della mano di lui, osiamo dire l'incisione[29] rappresentante il prospetto di un atrio in rovina, con non poche figure sparse qua e là; nelle quali mentre si rivela intera la prisca maniera dell'artista pittore, nell'architettura invece s'affaccia altrettanto chiara la maniera del maestro, nel momento appunto in cui questi stava murando la cosidetta sagrestia di S. Satiro, tanto che la stampa fu creduta, e lo è ancor da molti, opera del medesimo Bramante, all'appoggio forse più delle parole che trovansi sullo specchio d'un piedestallo che di ragioni d'arte ben più manifeste. Pel Bramantino questo secondo periodo non può essere stato il più fecondo per gli esercizi del pennello, collegato come si era coll'architetto d'Urbino al fine di decorarne le fabbriche. E più d'una è lecito ammettere che dipingesse, fra cui quelle che andavano sotto il nome di Bramante e ora sono perdute. Qualora ci fosse richiesto di presentarne alcuna, quella indicheremmo,

in antico la casa dei Fontana, ed oggi Silvestri, su cui pende la minaccia di demolizione.[30] Quanto ad altre opere di questo tempo non sapremmo richiamare l'attenzione che su quelle alle due porte interne del piccolo chiostro che precede la sagrestia di S. Maria delle Grazie.[31]

I disastri onde fu teatro la Lombardia al cadere del XV secolo, causa la malaugurata politica di Lodovico il Moro, chiudono il periodo dell'alleanza del Bramante col Bramantino. Il primo era già partito per Roma (1499), mentre il secondo incontriamo ancor qui:[32] ma non deve aver tardato a raggiungerlo, come già lo avevano preceduto il Vinci col Paciolo, e altri artisti milanesi dovevano seguirlo, esulando con lo stesso Leonardo.

L'esistenza del Bramantino a Roma si può averla compendiata principalmente nel volume dei disegni che ci stanno sotto lo sguardo. Nelle linee che faremo seguire intorno ad essi, vedremo come non dovesse tardare a consacrarvi quasi intera la sua operosità e il suo tempo. Nè sarebbe credibile altrimenti, quando si ponderi il diuturno e costante lavoro che devono essergli costati la ricerca, la misurazione, i rilievi grafici de' monumenti sparsi intorno alla città. Nè in questo soltanto, chè in altro si estese l'opera sua; vogliam dire nei ritratti menzionati dal Vasari, da lui condotti nelle sale Vaticane, forse per interposizione del maestro suo, come, certo, per intervento di lui ebbero ad essere gittati a terra. Quando questi lavori venissero da lui condotti e fino a quando il pittore milanese permanesse a Roma, si può indurlo, ma nessun documento viene ad accertarlo.[33]

Cotesta lacuna non ci toglie di riconoscerlo, colla maggior certezza, rincasato in Milano nel 1513, siccome appare da un contratto stipulato coi monaci di Chiaravalle:[34] e con questo vediamo cominciare la terza sua maniera, una vera trasformazione, in cui alla rigidezza e alla gravità lombarda succedono l'aggraziato, il tondo, l'edematico quasi, dell'artista che aveva veduto Raffaello e, reduce, ne andava pieno di maraviglia e di devozione, senza la forza per comprenderne l'altezza, o il tempo per fargli seguace. A questa sua maniera che, declinando sempre, si protrae fino al chiudersi de' suoi giorni si possono attribuire la maggior parte delle opere conosciute, a cominciare da quella mezza figura che, alquanto deteriorata e noncurata, conservasi ancora nella chiesa della Certosa di Chiaravalle, appendice questa, anzi quasi atto di testi-

monianza e di riconoscenza per quella maggiore ancona d'un « Crifto morto depofto in grembo alla Madre » che aveva dipinto per la chiesa di S. Sabba a Roma, allora tenuta dai Cirftencensi di Lombardia. [35] La Pinacoteca di Milano poffiede di lui non meno di cinque opere; quattro sono fra le collocate alla pubblica vifta, [36] spettanti tutte all'ultima epoca sua, cioè dopo il ritorno da Roma. Effe sono a più d'un titolo intereffanti, perchè recano i contraffegni di quella sua maniera facile, spontanea, corriva anzi che no, talvolta graziofa, lucida sempre; di quella sua tendenza ad un eccedere di rifleffi diafani, onde tocca fino al vitreo nelle parti giranti di sotto in su, ad un gitto di pieghe abbondanti, talvolta avviluppate o cadenti in curve parallele, innegabili segni di decadenza che era cominciata così per lui come per l'epoca sua. Tale si manifefta nella pittura in frefco del « *Noli me tangere* », [37] pofta nel Mufeo patrio d'archeologia, dove lascia scorgere un fare affrettato e di pratica, di cui si riscontra l'ultimo termine nella « Crocififfione », già nella chiefa di Villincino. [38]

Nè quefto soltanto ci rivelano le opere delle Pinacoteca, ma pur anche che il Luini non aveva sdegnato di allearfi pei lavori propri, il Bramantino. Un frammento d'un frefco ivi recato dalla Pelucca, [39] raffigurante un putto accosciato in mezzo a tralci e pampini di vite, ne è l'evidente atteftazione. Quando anche l'artificio luminofo soltanto per rifleffi non ci avvertiffe dell'ultimo suo periodo artiftico, ce ne verrebbero in aiuto le opinioni più accreditate che pongono le opere del Luini in cotefta villetta tra il 1520 e il 1525.

Tutto quanto abbiamo rammentato cofpira a farci credere che la dimora in Milano, o nelle sue vicinanze, del Bramantino dopo il suo ritorno da Roma fino alla sua morte, siafi continuata senza interruzione. È lecito aggiungere altresì che se il suo tempo fu spefo in opere di pittura, non pose per effe in disparte l'efercizio dell'architettura, anzi lo eftefe alla militare, come gliene aveva dato esempio il Vinci nelle fortezze delle Romagne, per Valentino Borgia, e come già meditava di fare il Buonarroti, per la sua Firenze. Su quefto punto della vita del noftro artefice siamo al poffesso d'un prezioso documento, citato dal De Pagave, e che noi riportiamo teftualmente, [40] come quello che non solo riconferma l'efiftenza del Bramantino, i precisi termini della sua personalità che noi abbiamo fatto notare, ma la sua diftinta operofità ancor

viva nel 1525, e ancor più l'estimazione in cui era tenuto come cittadino, come artiſta, e di quanto riſpetto ſoſſero circondati gli ultimi anni della sua esiſtenza.

Veduto quanto baſta dell'artiſta, volgiamoci al suo lavoro.

La fortuna dei diſegni onde conſiſte queſto volume, non è meno singolare di quella del suo autore. Gli equivoci e le oſcurità vengono loro compagni fino dal primo apparire, e non li laſciano del tutto nemmeno al momento in cui li preſentiamo al lettore.

Devesi ancora al Vasari il merito d'avere primo accennato ad un libro di disegni del Bramantino, seppure è queſto.[41] Ma, se è di eſſo, come non sarebbe irragionevole il credere, con quanta ineſattezza ne parla! Narra, inſatti, di averlo veduto nelle mani di Valerio Vicentino, soggiungendo che le erano coſe di Lombardia *e piante di molti edifici notabili;* poi, una filateſſa di svarioni[42] da dovergli contendere ombra di memoria o di senſo, le affermazioni date eſſendo scritte soltanto nella seconda edizione, quindi dopo eſſere stato a Milano. Il Lomazzo non mette verbo su questo argomento,[43] nonoſtante poteſſe aver preſente la seconda edizione del Vasari, come la tenne per altre notizie, forſe perchè queſte da lui rifiutate. E che così doveſſe eſſere è facile farsene ragione: i disegni, anzichè di Lombardia, cosa la quale immancabilmente avrebbe fermato la sua attenzione, erano di edifici di Roma, condotti colà, e, certamente, se non a sua notizia, senza intereſſe per lui. Il Lanzi, pure, non se ne dà carico;[44] nè il De Pagave pone in rilievo queſta importante raccolta, forſe perchè, nel tempo suo era tenuta di mano del Bramante. Più vicino a noi, il Calvi cita bensì il libro, ma per distinguerlo da quello ricordato dal Vasari; onde immagina due libri; e queſto ultimo, afferma non poter eſſere d'altri che di Bramante da Milano.[45] Qui, la confusione giunge al sommo, e ci baſti d'averla avvertita per rimetterci liberi da ogni preconcezione davanti al solo volume dell'Ambroſiana.

Il frontiſpizio dice ben chiaramente per quali mani il libro sia paſſato prima di giungere a codesta Biblioteca. L'architetto Franceſco Maria Ricchini lo donava, nell'anno 1660, al conte Orazio Archinto: è la ben nota mano del

Ricchini ſteſſo che vi ha regiſtrato siffatta nota. Per quali vie a lui ſoſſe giunto, come dall'Archinto paſſaſſe all'Ambroſiana, le notizie ci ſanno diſetto. Può credersi facile il passaggio per effetto di dono o di eredità. Coteſto isteſſo foglio di frontispizio che stava a capo del volume fino dal 1660, ci porge, peraltro, un elemento per tenerne indubitata la proprietà nell'Ambroſiana almeno prima della metà del secolo XVIII, imperocchè reca, inferiormente, un appunto di mano dell' Oltrocchi, dottore dell'Iſtituzione medesima,[46] con cui avverte, aſſai imperfettamente però, potersi riguardare i disegni contenuti ſiccome genuini del Bramante, quello iſteſſo che ereſſe per Giulio II la basilica Vaticana. Più tardi, verso il principio del corrente ſecolo, il pittore Giuſeppe Boſſi, in accordo con un altro dottore dell'Ambroſiana, il prete Mazzucchelli,[47] e col numismatico Gaetano Cattaneo, appoggiandoſi alle molte parole ed eſpreſſioni del volgo lombardo e del milaneſe in particolar modo, ond'è coſparſo il teſto delle note ai diſegni, conchiudeva il lavoro doversi tenere, non di mano del Bramante l'Urbinate, sibbene di quella del milaneſe Bramante.[48] Se non che, negli ultimi tempi, demolita dalle più ſtringenti argomentazioni l'esiſtenza di un Bramante antico, ovveroſſia un Bramante da Milano, gli ſuccedeva, per ben molte evidenti ragioni, la cagione incolpevole di tante confusioni, il Bramantino, del caſato dei Suardi. Il Cavalcaſelle che eſaminò il volume, non ſono molti anni, laſciò, anzi, nel libro una nota che eſprime coteſta concluſione.[49]

Per tutti ormai, come per noi, il nome di Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, non può più eſſer negato ai diſegni del preſente volume.[50]

Potrebbe con più ragione venirci domandato a qual momento della vita del Bramantino queſti diſegni si abbiano a riferire. Ormai non è punto dubbia la ſua preſenza a Roma nel primo decennio del ſecolo XVI. Lo vedemmo a Milano nei primi mesi del 1503, ve lo ritroviamo, di nuovo, nel 1513. Non può, dunque, collocarsi che entro tale intervallo di tempo queſta sua fatica;[51] nè vi contraddice quanto l'artiſta appoſe alla tavola VI, dove è allusione al *Gardenale de S. Petro in vinchula,* poichè come la ſua andata, così il diſegno potevano eſſere anteriori alla proclamazione a pontefice di Giuliano della Rovere che allora ne teneva il titolo, che è come dire prima del novembre 1503; e d'altra parte, queſta medeſima eſpreſſione poteva ancora scriverſi durante il pontificato di Giulio, fino al 1508.[52]

Da cosiffatta, come da altre annotazioni ai disegni in cui prevale l'indizio di un tempo passato,[53] non durasi molto sforzo a indurre che molti avanzi misurasse bensì egli stesso sul terreno, ma anche che altri togliesse da memorie del proprio maestro o da altri; locchè permise forse alla tradizione, intemperante spesso, così nella lode come nel biasimo, d'onorare del nome di Bramante il lavoro del pittore e architetto lombardo. E che tutti i disegni non fossero rilevati sul luogo ce ne viene una conferma dalla nota da lui apposta, e da noi avvertita, alla tavola LVII, imperocchè vi si vegga essere questa tolta da un libro del Vinci.

In quanto al Bramantino che, scolare del Bramante, si acconciasse agli avvisi di lui negli studj delle cose antiche di Roma, che ne seguisse le pedate, percorrendo nei primi tempi i dintorni della città, che ne continuasse le tendenze, lo si può ben credere, passando a rassegna la serie dei suoi disegni. Chi non conosce delle opere architettoniche del Bramante in Roma una delle più certe e più celebrate, il tempietto rotondo eretto nel chiostro di S. Pietro in Montorio? Chi è che, con questo libro spiegato davanti, non vi ravviserebbe una men che lontana parentela coi molti studi di icnografie circolari di edifici, qui segnati, in cui si manifesta quell'alterno contrapporsi, dorso a dorso, di nicchie, che è una delle singolarità per cui si distingue quella costruzione?

Nè per questo, nè per altro, è intendimento nostro d'innoltrarci negli argomenti diversi che dal libro possono trarre origine o indirizzo. Uno soltanto fu il fine dell'editore, e noi vi ci associamo senza riserva, quello di offrire copia d'un manoscritto, insigne monumento così per l'arte, come per la storia, il quale poco noto finora, e ancor meno perfettamente esplorato, ben potrà d'ora innanzi esercitare le meditazioni solinghe dello studioso sulle condizioni architettoniche di Roma antica.

Certo, che chi svolgerà per la prima volta questi fogli, o vi arresterà appena le sue considerazioni, sarà condotto a domandarsi: fu egli tutto questo una verità? Allora per costui, ai pensieri succederanno i pensieri, le supposizioni alle supposizioni, fors'anche le maraviglie alle maraviglie; e riflettendo al passato, non senza rimpianto, confesserà le grandi perdite che noi abbiamo fatto a quei tempi che corsero dal cadere del XV secolo a tutto il successivo. E in mezzo a questo, tuttavia il conforto non gli mancherà di sentirsi, oggi,

dove il nudo terreno si spiana, ſegnato a dito da un artiſta del tempo, e da un artiſta quale il Bramantino, gli ultimi teſtimoni d'una grandezza e d'una magnificenza che hanno ſvegliato l'intereſſe e l'ammirazione di tutta la moderna Civiltà.

Nè manco ſingolare egli è, che queſta voce la quale ci chiama sul campo delle rovine cancellate, e lo si dica pure, delle morti complete, eſce ſolitaria e unica da queſto libro. Soltanto dopo l'ultima loro diſpersione, pare che la coſcienza dei dotti ne abbia provato vergogna e rimorſo. L'amore rinaſce per gli antichi ruderi quando tutto è finito per molti di eſſi. Gli archeologi del XVII ſecolo s'affollano loro intorno, — e qui, di eſſi ci ſarebbe agevole, a partire d'allora, di declinarne una lunga ſchiera, — ma tutti parlano ſe non di ciò che loro cade ſotto lo ſguardo; e cui premeſſe di eſplorare in loro quanto ha conneſſione collo ſtato o colle memorie del tempo intorno a cui s'aggira queſto volume, non arriverebbe a riſcontrare che qualche breve e imperfetta traccia di ciò che con tanta sicurezza e ingenuità il Bramantino ci ha, del pari diſegnando e ſcrivendo, narrato e dimoſtrato.

Cui toccò il non facile compito di porgere al pubblico i fogli dell'artiſta milaneſe, avrebbe più d'una ragione per eſtendersi, qui, circa le difficoltà incontrate[54] e le norme che egli si è poſto per ſuperarle, e dove non fu poſſibile, per chiarirle almanco. Ma quando l'opera non sa parlare da sè, ogni ragione per giuſtificarla non può riuſcire che vana. Una ſola coſa proviamo il bisogno di dire, ed è, che non pretendiamo, nè alla infallibilità, nè alla perfezione, contenti ſoltanto ſe saremo riuſciti a circondare la pubblicazione di quelle cure e di quell'amore che possono avere virtù di trasfondere in altri uno ſtudio affettuoso dell'artiſta e del libro.

G. MONGERI.

NOTE.

[1] Bossi. *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci.* Milano 1810, pag. 32. — Egli ammette essersi stati almeno *due Bramanti contemporanei*, oltre *varj Bramantini.* Poi, nelle note, pag. 246, a proposito dell'oscurità che involge questi artefici, avverte le diverse cagioni per cui saremmo indotti a credere a sette od otto personalità artistiche diverse.

[2] Vasari. *Vite dei pittori, scultori e architetti.* Firenze, Ediz. Le Monnier. — Il Vasari ne parla nella vita di Piero della Francesca (tomo IV, pag. 17 e 18); in quella di Raffaello d'Urbino (tomo VIII, pag. 13 e 14); e in quella di Benvenuto Garofolo e altri lombardi (tomo XI, pag. 268 e segg.). Veggasi pure (pag. 279) il commento aggiunto dai nuovi annotatori.

Non vuol essere dimenticato che, quando il Vasari cominciò a scrivere di proposito le *Vite degli artefici,* per compiacere al cardinale Farnese, aveva intorno a trentatre anni di età. Per sua confessione, molte notizie aveva già raccolto colle proprie fatiche, ma anche non poco per bocca d'altri. Fra queste dobbiamo mettere quelle toccanti l'arte e gli artisti di Lombardia che, nelle sue gite attraverso l'Italia, non mostra d'aver toccato mai, nè prima del 1545, in cui cominciò a scrivere, nè nei cinque anni successivi, fino al 1550, in cui diede lo scritto alle stampe, per mezzo di Lorenzo Torrentino impressore ducale, da cui fu messo fuori nel marzo del detto ultimo anno. Quanto scrisse, adunque, degli artisti lombardi, per cognizione propria, non dovette essere che dopo il 1566, quando corse poco meno che Italia tutta per ispasso, come dice egli medesimo. Nella questione ciò non è di lieve importanza per ben fissare il valore diverso che può avere la prima edizione delle sue *Vite,* quella del 1550, di fronte alla seconda pubblicata dai Giunti, nel 1567. Ed è di qui, che viene lecito di conghietturare che, appunto per le notizie di Lombardia, lo soccorresse il Giovio, lombardo, e del numero de' famigliari del cardinal Farnese, anzi, quegli che meglio lo sollecitò allo scrivere coteste *Vite.*

[3] Lomazzo. *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura.* Milano, per Paolo Gottardo Ponzio, M. D. LXXXV. — Veggansi le pag. 188, 271, 272, 274, 407, 457, 485, 681 e 683.

Il Lomazzo nacque nel 1538; e se è vero che diventasse cieco a trentatre anni, vale a dire nel 1571, cosa di cui è lecito dubitare, dovrebbesi conchiudere che solo quanto seppe della scuola lombarda ebbe ad essere frutto delle osservazioni proprie dirette e che circa il resto, molto prendesse dal Vasari, il quale aveva già dato alla luce, come vedemmo, due edizioni. Epperò, se il libro del Lomazzo, nelle cose estranee alla scuola lombarda, vuol essere accettato con molto ritegno, quanto a questa gli si può aggiustar fede ben maggiore, perocchè egli fosse nella miglior condizione per conoscere le persone, o almeno raccogliere da testimoni oculari le memorie delle maggiori cose nostre nell'arte, dall'ultimo quarto del secolo XV fino al mezzo del seguente. Che se gli si può fare appunto di molte inesattezze, quanti e di ben più gravi appunti possono

essere mossi al rinomato, eppur autorevole biografo Aretino!

[4] Crowe and Cavalcaselle. *History of painting in North-Italy*. London, Murray, 1871. Vol. II page 16.

[5] Ecco le parole istesse del Vasari nell'edizione de-Torrentino (tomo I pag. 361): «... queste opere lo « fecero noto a Niccola V, il quale condottolo a Ro- « ma gli fece lavorare in Palazzo due storie nelle ca- « mere di sopra, a concorentia di *Bramantino da Mi- « lano,* le quali furono similmente gittate a terra da « papa Giulio II perchè Raffaello vi dipingesse la pri- « gionia di S. Pietro e il miracolo di Bolsena, insieme « con alcune che avea dipinto Bramante da Milano « pittore eccellente de' tempi suoi. »

[6] Confrontisi il testo delle due edizioni, la prima del 1550, la seconda del 1567, anche per altre minori differenze.

[7] Di qui nacque quel Bramante da Milano, che nessuna testimonianza diretta e assoluta sorregge, e che, invece, secondato dalla fantasia degli storici dell'arte, ciecamente devoti al Vasari, prese forma viva, fino a costituire un'individualità distinta, con biografia propria ed attribuzioni di opere; le quali cose scrittori e accreditate pubblicazioni del tempo nostro, nazionali ed estere, non si peritarono di palleggiarsi a vicenda, senza addarsi dell'atmosfera artificiale e inconsistente in cui si movevano.

[8] Vasari. Edizione Le Monnier, Firenze, 1846, tomo I, pag. 29 e 30.

Ivi il concetto primo appare dalle seguenti parole: « Dintorno a che allargandosi (il Giovio), mostrò « aver gran cognizione e giudizio nelle cose delle no- « stre arti.... E così messomi giù a ricordare i miei « ricordi e scritti,... misi insieme tutto quello che « intorno a ciò mi parve a proposito e lo portai al « Giovio; il quale, poi che molto ebbe lodata quella « fatica, mi disse: Giorgio mio, voglio che prendiate « voi questa fatica di distendere il tutto in quel modo « che ottimamente veggio sapete fare; perciocchè a me « non dà il cuore, non conoscendo le maniere, nè sa- « pendo molti particolari che potrete sapere voi; sen- « za che, quando pure io 'l facessi sarei più più un « trattatetto simile a quello di Plinio. »

[9] Ecco, qui, di seguito sulle teste dipinte dal Bramantino, nelle sale Vaticane, ciò che ne scrisse il Vasari nella prima, e che v'aggiunse nella seconda edizione: « Del quale (Bramantino) non potendo scrivere « la vita o le opere particolari, che, per la mala fortuna « sua, sono capitate male, mi par debito farne alman- « co questa memoria in testimonio della sua virtù. Stra- « ordinariamente ho sentito lodare costui in alcune te- « ste, fatte da lui nella detta istoria dal naturale, sì « belle e sì ben condotte che solo la parola manca- « va a dar loro la vita. » Fin quì nella prima edizione quella del 1550, pag. 362. Poi, nella edizione successiva, del 1567, ripetuto in tutte e per ultimo in quella Le Monnier, tomo IV pag. 17 e 18: «... Delle « quali teste ne sono assai venute in luce perchè Raf- « faello da Urbino le fece ritrarre per aver l'effigie di « coloro che tutti furono gran personaggi. Perchè fra « essi era Niccolò Fortebraccio *(m. 1435)*, Carlo VII « re di Francia *(m. 1461)*, Antonio Colonna *(m. ?)*, « Francesco Carmagnola *(m. 1432)*, Giovanni Vitel- « lesco *(m. 1440)*, Bessarione cardinale *(m. 1472)*, « Francesco Spinola *(m. ?)*, Battista da Canneto *(m. ?)*; « i quali tutti ritratti furono dati al Giovio da Giulio « Romano, discepolo ed erede di Raffaello da Urbino, « e dal Giovio posti nel suo museo di Como. » — Oggi nulla di tutto ciò presso i Giovio di Como.

[10] Vasari. Edizione Le Monnier, Firenze 1853, tomo XI, pag. 268 e seguenti.

[11] Lomazzo, ediz. cit. pag. 683.

[12] *idem* 485.

[13] *idem* 271.

[14] *idem* *ivi*

[15] *idem* 274, e segg.

[16] *idem* 457.

[17] *idem* 407.

[18] *idem* 681.

[19] Così, nell'edizione Vasariana dei Classici italiani (Milano, tomo VII, pag. 43), in cui il commentatore, giusta le opinioni del De Pagave, attribuisce a questo Agostino di Bramantino, le pitture condotte in Roma al tempo di Niccolò V, e quindi, le nega così al supposto Bramante da Milano, come al vero Bramantino, il Suardi. La medesima idea vedesi esposta nel manoscritto del De Pagave, con che l'Agostino di Bramantino è fatto un antenato del Bramantino, il Suardi. Non diversamente i sigg. Milanesi e Pini, senza porre ad esame il giudizio dato del De Pagave, accennano in una nota dell'edizione firentina, del Le Monnier, (tomo IX pag. 297). D'altronde, chi volesse vedere fin a qual guazzibuglio abbia condotto la sventataggine del Vasari, non ha che ad aggiungere ai confronti già suggeriti i commenti cui aprì la vena nell'edizione Vasariana di Roma, nell'Abbecedario dell'Orlandi, nelle lettere di monsignor Bottari, cui sta a suggello la biografia del Bramante da Milano, detto il Bramantino *(sic)* dettata dal Calvi, che ci occorrerà di citare ancora in seguito.

[20] Il Consigliere Venanzio De Pagave, nato nel 1723 e morto nel 1805, godeva, in Milano, nell'ultimo quarto del secolo scorso, fama d'egregio intendente

d'arte e in particolar modo di pittura lombarda. Raccoglitore di memorie, fu pure raccoglitore di opere. Molti de' ſcritti ſuoi si trovano nella celebre collezione di memorie d'Arte milaneſe, poſſeduta dal nob. sig. Aleſſandro Melzi. Fu il De Pagave che diede conſigli e note per la ricordata edizionedei Classici italiani. Al De Pagave si deve pure il tentativo di una vita del nostro Bramantino, che forma ſeguito a quella di Bramante da Urbino, pubblicata per le ſtampe dall'egregio dottor Carlo Caſati. La prima, invece, giace ancor manoſcritta preſſo quell'illuſtre ſtudioſo di cose d'arte che è il marchese Gerolamo D'Adda, della cui amicizia ci onoriamo, e dal quale l'ebbimo a noſtro agio per conſultarla. Nel rendergli pubbliche grazie, ci corre l'obbligo di atteſtare non minor riconoſcenza al nobile Melzi per la gentile ſollecitudine con cui, in ogni occaſione, ci aprì il teſoro delle ſue memorie artiſtiche milanesi.

[21] ARGELATI. *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium*, Mediolani, in Ædibus Palatinis MDCCXLV tomus II pag. 1447-1448).

Dal ſunto biografico dell'Argelati si rimane convinti che quanto potevasi ſapere di meglio accertato circa il Bramantino era già ſaputo prima della metà del ſecolo XVIII, compreſo quanto concerne la ſua preſenza in Milano nel 1513. E le brevi parole di queſto dotto ſcrittore, ſarebbero ancora il miglior teſto per qualificare la perſona del Bramantino, ſe egli non aveſſe poi fatto a fidanza coll'Abbecedario pittorico dell'Orlandi, (Bologna, Coſtantino Piſarti, 1704) dove, con una leggerezza inqualificabile, è inventato un Antonio Bramantino e ne è meſſa la reſponsabilità in conto di quanto riferiſce il Vaſari!

[22] Il De Pagave memora l'atto notarile, in data 28 settembre 1513, citato anche dall'Argelati, rogato coi monaci di Chiaravalle, per un'ancona da loro commeſſa e deſtinata pei Ciſtercensi di S. Sabba, in Roma, rappreſentante un « Depoſto di croce ». In eſſo il Bramantino è perfettamente perſonificato: *domino Bartholomeo dicto Bramantino di Suardis filio qum Alberti.* Così, è pur detto nell'atto notarile, citato dal De Pagave, rogato, nel 1536, da Gervasio De Biliani, con cui dava una propria figlia in moglie a Giacomo da Monza. A chi ſcrive nè l'uno nè l'altro di coteſti atti è riuscito di ritrovare; ma del primo trovò una conferma nelle carte del monaſtero, in una nota di pagamento di lire 400 al medesimo Bramantino, eſeguito nel 1514, per l'ancona da lui fatta e mandata ai monaci di S. Sabba; e così, quanto al ſecondo atto, neſſun riſcontro gli fu poſſibile, se non di riscontrare l'eſiſtenza del Gervaso De Biliani, o Biglieni, notaro in Milano dal 1532 al 1571, nei cui rogiti, più volte, vedeſi intervenire un Giacomo da Monza, per ragione di privati intereſſi; sicchè nulla si oppone ad accettare tra gli atti realmente eſiſtiti ed oggi smarriti, anche queſto ſecondo citato dal De Pagave. La perſonalità del Suardi riſulta ancor meglio dal diploma ducale del 1° maggio 1525 che riportiamo in ſeguito per intero, e la ſua paternità anche da una ricevuta di canone livellario, colla data del 2 ottobre dello ſteſſo 1525, a rogito Tommaſo Seregni, onde si rileva che abitava, come nel 1513, entro la parocchia di S. Babila, in porta Orientale, ora porta Venezia.

[23] TORRE. *Il ritratto di Milano,* ecc. Milano, Agnelli, MDCLXXIV. (1.ª edizione) — MDCCXIV (2.ª edizione).

[24] BIANCONI. *Guida di Milano.* Milano, Sirtori, MDCCXCVI, (II ediz.) pag. 326.

[25] Una parte di coteſte pitture, quella che coſtituiva, in cinque compartimenti, il parapetto dell'organo e rappreſentava alcuni putti che danzano e ſuonano ſtrumenti diversi, passò nella famiglia patrizia dei conti Pertuſati, dove veniva riguardata quale opera di Leonardo. Indi, trasferita nella famiglia dei conti Andreani-Sormani, la critica, confortata dalle memorie, non esitò a ridonarla al Suardi: eſſa vi si conſerva per tale. Queſte tavole apparvero all'Eſposizione delle opere d'arte antica, apertasi in Brera nel settembre del 1872. Riguardo alle altre pitture già in S. Franceſco, oſeremmo credere che quella che si trova nei depositi della Pinacoteca, raffigurante una « Crociſiſſione » da non molti anni (1860) richiamata dalla chieſa parocchiale di Villincino, avvegnachè detta allora di Bramante, altro non sia che uno degli ſportelli di S. Maria di Brera, acconcio a modo di pala di altare.

[26] Non sia fatta accuſa di vanità all'annotatore di queſte pagine, se qui, e in ſeguito, egli verrà richiamandosi al ſuo libro, *L'Arte in Milano*, (Società cooperativa, 1872). A ciò non è condotto che dalla neceſſità di abbreviare le indicazioni intorno le opere citate; e nel preſente caſo, mandiamo il lettore alla pag. 376, aggiungendo che, mentre ci accostiamo nei punti principali, sul carattere e sulle opere del Bramantino, con quanto è riferito dall'opera citata dei Crowe e Cavalcaselle, diſſentiamo da loro sul punto di queſta tavoletta dell'Ambrosiana, che eſſi (p. 32) additano ſoltanto come lavoro fatto nello studio del pittore.

[27] *L'Arte in Milano,* sudd. pag. 302. — A queſti due eſempj avremmo desiderato poter aggiungerne un terzo e forſe il più concludente, cioè la tavola dello ſteſſo Bramantino in S. Angelo, rappresentante una « Crocifissione » con molte figure (*L'Arte in Milano,* p. 262), se un riſtauro, ſubìto poco più d'un vent'anni sono, non ne aveſſe alterate le caratteriſtiche, sino a laſciarla credere d'altra mano.

[28] *L'Arte in Milano,* sudd. p. 217 e segg.

[29] Due prove ſole si conoſcono di queſta ſtampa all'intaglio; l'una a Londra, nel British Muſeum, l'altra a Milano, preſſo la nob. famiglia Perego (via Borgonuovo, 14). La leggenda di quella di Milano ha qualche differenza coll'altra. Queſta reca su tre linee parallele:

BRAMANTV
S. FECIT.
.IN.MLO

In quella di Londra s'aggiunge, ſopra una quarta linea, un'M. C.... Dippiù, nel collare del capitello al pilaſtro di fronte che ſoſtiene un arco ſpezzato, la ſtampa di Londra porta, ſegnato d'inchioſtro, un piccolo ornamento, come due cornucopie che tengono in mezzo un ventaglio di baccelli: queſta di Milano ne è affatto priva. Non occorre dippiù, crediamo, per ſtabilire l'anteriorità della ſtampa Perego, riſpetto a quelle di Londra, ſenza diſconoſcere che l'una e l'altra ſono indubitabilmente due prove d'autore. Che qneſta ſtampa sia ſtata creduta per lungo tempo lavoro dell'Urbinate Bramante, col contraſſegno notato, non deve far meraviglia, nonoſtante il carattere Mantegneſco delle figure, e l'ornamentazione figurata che ſerba ancor più della maniera del Caradoſſo che del Bramante. M. Louis Conrajod, in un notevole articolo della *Revue des beaux-arts* (tome X, 2 pèriode, 1.er septembre 1874, pag. 254), ci reca la ſtoria delle opinioni diverſe, corſe sull'autore della ſtampa, e, dopo non poche acute oſſervazioni, inchina a far prevalere quella che la concede a Donato Lazzari. Nella medeſima concluſione conviene M. Henry Geymüller, nel fascicolo successivo dello stesso periodico (*Revue des b. a.* 1.er octobre 1874, p. 739) che, gentilmente, si fa a citare il noſtro nome per un ben lieve servizio. Noi c'inchiniamo alle loro convinzioni, senza rinunziare alle noſtre; nel che, reſtii dallo spendere molte parole, qui fuori di proposito, ci accoſtiamo all'opinione dell'amico march. G. D'Adda che la vuole d'un egregio allievo del Bramante; e queſto egregio allievo noi lo vediamo nel Bramantino; in queſto cadendo d'accordo coll'Heineken che fino dalla fine del ſecolo ſcorſo (1789) l'attribuiva a lui. Poſſiamo dire dippiù che tale è pur l'avviso di parecchi altri e de' più autorevoli studioſi dell'arte lombarda in Milano. Facciamo voti perchè un confronto di eſſa collo spirito e coi lineamenti dei diſegni che qni vengono pubblicati, abbiano, se non a riſolvere, a illuminare per lo meno la queſtione.

[30] *L'Arte in Milano,* pag. 460.

[31] *idem* » 212.

[32] Dai libri Capitolari del Duomo di Milano, del 1503, risulta che egli comparve alle convocazioni dei giorni 23 febbrajo e 22 giugno, per dare un giudizio sul modello della porta verſo Compedo, quella alla teſta del braccio settentrionale di croce, soppreſſa da S. Carlo Borromeo (V. *L'Arte in Milano,* pag. 134). Nel primo giorno i convenuti erano: Fazio Cardano, prete Simone de Sirtori, Caradoſſo Foppa, M.ro Giovanni Molteno, Bramantino, M.ro Maffiolo Gluſſiano, M.ro Bartolomeo Brioſco, Gio. Antonio Omodeo, Giangiacomo Dolcebuono, Criſtoforo Solari e Andrea Fusina. Nella ſeconda convocazione erano venti, tra artefici e intendenti, fra queſt'ultimi: Lancino Curzio, Franceſco da Mandello, Fabio Calvi, Frate Rocco, ed altri. Secondo una memoria del Franchetti, riferita dal numismatico Cattaneo, il Bramantino riappare in una consultazione preſſo la fabbrica del Duomo, al 19 maggio 1519, insieme a Bernardino de Conti, Antonio da Lonate, Giovanni d'Agostino e Bernardo da Treviglio (lo Zenale).

[33] Ci viene accertato eſſere ſtato di recente ſcoperto in Roma, nella Biblioteca Corsiniana, da quel bibliotecario sig. Cerroti, un documento onde ſarebbe confermata la preſenza del Bramantino colà, nel 1508.

[34] Veggaſi la nota 22, e quanto s'aggiunse a pag. 14.

[35] Queſta tavola, certamente inviata a Roma ed ivi eſiſtita paſſò, coi Ciſtercensi, nella basilica di S. Croce, donde venne tolta dal cardinale Franceſco Barberini, per eſſere aggregata alla propria raccolta, preſſo la quale, invece, deve eſſersi ſmarrita. Queſto appreudiamo dal De Pagave.

[36] Quelle ai N. 3, 7, 8, 338 del Catalogo ſtampato nel 1872; cui potrebbero eſſere aggiunte le altre ai N. 342 e 343.

[37] Proveniente dalla demolita (1865) chieſa di S. Maria del Giardino insieme a diverſe pitture in freſco, fra cui un'altra ancora del Bramantino, il S. Gioachimo.

[38] Veggasi quanto si espreſſe su di eſſi nella soprascritta nota 25.

[39] Nella Pinacoteca: quello ſegnato del N. 7 nel Catalogo di eſſa.

[40] Diploma e salvacondoto ducale al Bramantino:

« Franciſcus, ecc. Architecturæ artem ac pingendi « excellentiam, cum inter alias virtutes quæ virum et « induſtrium et rerum usu calidum requirant, non in « poſtremo loco habende sint magni ſemper fecimus « atq. operam enixe dedimus ut viros aliquos in *(inde)* dilectum haberemus qui ejuſmodi artis scientia « pollerent. Inter quos cum nobis compertum sit *Bartholomeum de Suardis* cognomento *Bramantinum* in « ejuſmodi architecture ac pingendi arte plurimum ex« cellere, quod et egregia et laude digna facinora in di« versis Italiæ locis per eum edita quæ videri poſſunt

« teſtantur e re nra (*nostra*) duximus si eum in fami-
« liarium officialium curialium nror (*nostrorum*) numero
« haberemus quod profecto eo libentius facimus q eum
« ex ijs parentibus ortum accepimus qui Sfortiam nomi-
« ne ſtudioſiſſimi semper fuerunt, a quorum veſtigys
« non degenerans Bramantinus ipse proximis bellis adeo
« se ſtrenuum in defenſanda patria, capiendis pro nobis
« armis, excitandis civibus, reparandis aggeribus et no-
« bis se affectum preſtitit ut nobis ipsis iniurij essemus
« si eum amore et benevolentia non profequeremur,
« quod qdem (*quidem*) ne vitio ascribat omni conatu
« operam damus: Harum itaq. nrar. serie prenoiatum
« (*prenominatum*) Bartholomeum in architectum et pic-
« torem nrum (*nostrum*) familiarem, officialem et cu-
« rialem elegimus, conſtituimus et deputamus ac alior,
« officialium curialium et familiarium nror numero aſcri-
« bimus cum ſalario, honoribus, oneribus, preheminen-
« tijs, prerogativis, comoditatibus, vtilitatibus et emolu-
« mentis que per alios familiares, officiales, et curiales
« nros percipiunt ac percipi solito sunt: mandan (*man-*
« *dantes*) Magris (*Magistris*) redditum nror utriusq.
« Camere Thesaurario gnali (*generali*) ceterisq. offi-
« cialibus et jusdicentibus nris ad quos spectat ut
« p.to Bramantino de predictis salario et emolum.tis
« ſatisfaciant et satisfieri curent. E qm (*et quoniam*)
« ſeprnumero contingit p.to Bart.° per diverſa orbis ter-
« rarum loca tam pro nris q. (*quam*) pro ſuis negotijs
« proficisci, optamusq. ut ubiq. locor hospitari poſſit.
« Per has nras hortamur et requirimus. ser.mos Re-
« ges, ill.mos principes, excelsas Resp.cas, amicas et
« beniuolos omnes nros quoscunq. gubernatoribus,
« vero pretoribus, officialibus, jusdicentibus ac ſubditis
« nris feudatarioriumq. nror quibuscumq, mandamus ut
« predictum Bart.m Bramantinum perquecumq. loca per
« que eum transire contingerit, ire, transire, morari, per-
« noctare et reddire cum eius famulis et rebus, tam
« equestribus q. pedestribus, die noctuq. absq. solutione
« alicuius datü, pedagij, gabelle, ſondinauis et bulle-
« tar. omniq. impedim.to reali et perſonali ceſſante, per-
« mittant et omnino patiant quimmo de salvisconduc-
« tibus, guidis et viar. ductoribus, pront opus fuerit
« et ipſe requirendu duxerit prouideant, prout et nos
« illi prouideri volumus: euq. in ceteris rebus comen-
« datum habeant ne perhumaniter tractent, faciens en im
« nobis p.ti amici et beneuoli in rem valde gratiſſimam
« paresq vices illis reddituros spondemus subditi vero
« nri quod mentis nrœ exequent: In quor, ecc: Dat.
« Mli (*Mediolani*) die p.° Maij M.D.XXV. »

Viſa Moronus

Bart.s Roz.s

Archivio di Stato in Milano; regiſtro 80, p. 109-111

[41] V. Vasari, *Vita di Benvenuto da Garofolo.* Ediz. Le Monnier, tomo XI pag: 368 e segg.

[42] Notinsi fra gli sbagli che il *S. Ambrogio fu fatto dai Longobardi e tutto pieno di scolture e pitture di maniera greca,* (poche le ſculture, pochiſſime le pitture) *con una tribuna tonda* (è ottagonata)... *il qual tempio fu poi, al tempo del Bramantino, rifatto col suo disegno* (nulla fecevi il Bramantino: fu Bramante l'architetto del portico del clauſtro canonicale). E così di ſeguito, anteponendo, in ordine di tempo, il Bramantino al Bramante, e attribuendo al primo chieſa e ſagriſtia di S. Satiro, quest'ultima al certo dell'Urbinate, per dichiarazione esplicita del Cesariano.

[43] I Crowe e Cavalcaselle nel vol. cit. pag. 24, maudano il lettore per queſto libro al Lomazzo, Trattato citato, pag. 407. — Il Lomazzo vi nomina, infatti, il noſtro autore ma non il libro; e queſto nemmeno altrove. Nè su di eſſo dicono coſa che sia, così il Ceſariano, come il Temanza, ivi citati a proposito del libro.

[44] Lanzi, *Storia pittorica d'Italia,* tomo IV, Baſſano, Remondini, 1809 pag. 180. — Il Lanzi, primo, e meglio d'ogni altro, vide e afferì i veri rapporti di dipendenza del Suardi riſpetto a Donato Bramante. Ma in eſſo non una parola sul libro diſegnato dal Bramatino.

[45] Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza.* Milano, Pietro Agnelli, 1865. Parte II, pag. 6.

[46] L'Oltrocchi durò alla Biblioteca dal 1763 al 1797.

[47] Il Mazzucchelli vi appartenne dal 1784 al 1831. Il Boſſi, dopo il ſuo ritiro dall'Accademia di belle arti, vale a dire dopo il 1807, molto si occupò della ſtoria dell'arte lombarda e della milaneſe in particolare. Queſto suo giudizio lo riputiamo eſpreſſo intorno al 1810. Egli morì nel 1816.

[48] Questa nota riſulta da una scheda latina racchiusa nel volume.

[49] Ecco la nota del Cavalcaselle: « Queſto Bramante non può eſſere che Bartolomeo Suardi d. più ſpeſso il Bramantino, che si conduſſe anch'eſſo a Roma, e forſe con Bramante da Urbino, alla caduta di Lodovico il Moro nel 1500, circa, e che tornò in Milano nel 1503, dove trovossi a più Congressi per la fabbrica del Duomo dal luglio in poi, e però prima dell'elezione del Cardinale di S. Pietro in Vincula che fu poi Giulio II. Vi si vede che M. Leonardo non era più in Milano e nemmeno in Firenze, ma chiamato a Roma foſſe andato nelle Romagne col duca Valentino che lo conſultò in quel tempo intorno alle fortificazioni di quelle città. »

[50] Prima del 1855 il volume mancava dei due primi diſegni (tav. I e II). Eſſi vennero acquiſtati dalla Bi-

blioteca alla vendita degli oggetti d'arte e delle memorie lasciati dai sigg. Pietro e Giuseppe Vallardi, il 30 agosto d. a.

[51] Anche in ciò osiamo esprimere un avviso diverso da quello del Cavalcaselle, per quelle ragioni che venimmo esponendo.

[52] S'aggiunga che Giuliano della Rovere ebbe dallo zio col Cardinalato il titolo di S. Pietro *in vinculis* nel 1471, e che, eletto papa nel 1503, lo conservò fino al 1508, non avendolo rinunziato, se non in quest'ultimo anno, al proprio nipote Sisto Gara Della Rovere.

[53] Alludiamo all'indicazione di tempo « era » o « siera » invece di « si è » che s'incontra in molte tavole, come sono quelle VI, IX, XVII, XXV, ecc.

[54] Fra le difficoltà, ci si presentò quella che per alcune tavole il loro titolo caratteristico ci veniva dato dallo scritto dell'artista, mentre per altre egli ci lasciava davanti un'assoluta incognita. Per queste noi ci siamo fatto lecito di apporvi quel titolo che meglio sembrava accostarsi all'indole della cosa raffigurata, senza pretesa di mantenerlo davanti a chi, o più esperto o più fortunato di noi, trovasse fondamento per supplirlo con altro più aggiustato.

INDICE DELLE TAVOLE.

I. Aula templare, a due piani.
II. Tempio quadrato con periſtilo.
III. Edicola sepolcrale — *preſſo S. Sebaſtiano.*
IV. Edicola sepolcrale — *via a Palombara.*
V. Cella sacra tetraſtila — *preſſo S. Sebaſtiano.*
VI. Fondamento a base circolare radiata — *via a Marino.*
VII. Edicola sacra — *preſſo la Marana.*
VIII. Veſtibolo.
IX. Tempio (?) — *dietro S. Paolo.*
X. Cella sepolcrale — *a lomagielo di Corbe.*
XI. Sala balnearia.
XII. Basilica.
XIII. Grande aula circolare.
XIV. Edicola sacra — *preſſo l'acquedotto a la Marana.*
XV. Tempio.
XVI. Tempio in forma basilicale — *fuori porta Maggiore.*
XVII. Sala quadrata — *dietro Capodibove.*
XVIII. Basilica bigemina — *dietro il Caſtello di Sant'Angelo.*
XIX. Tempio quadrato.
XX. detto jonico.
XXI. detto trilobato — *preſſo le condotte.*
XXII. Edificio ottagonato.
XXIII. Tempio circolare — *alle tre fontane, via ai bagni di S. Giovanni.*
XXIV. Tempio circolare.
XXV. Tempio multiforme — *via a Frascati.*
XXVI. Edificio circolare.
XXVII. Tempio doppio — *dietro la Marana.*
XXVIII. Edificio quadrato — *fuori porta S. Croce.*
XXIX. Edifizio ottagonato — *fuori porta S. Pancrazio.*
XXX. S. Giovanni al battiſtero. — *Edificio quadrato.*
XXXI. Grande edificio quadrato.
XXXII. Edificio a croce greca — *dietro S. Giovanni fuori le mura.*
XXXIII. Tempio ottagonale — *dietro S. Paolo nell'orto.*
XXXIV. Tempio circolare.

XXXV. Portico — *dicontro all'arco di Marforio.*
XXXVI. Tempio circolare — *fuori porta Maggiore.*
XXXVII. Scala.
XXXVIII. Tempio e veſtibolo.
XXXIX. Santo Stefano rotondo — *prima del ristauro.*
XL. Tempio circolare — *preſſo Velletri.*
XLI. Edicola a croce angolata.
XLII. Aula circolare.
XLIII. Edicola a croce greca angolata — *preſſo S. Giovanni al battiſtero.*
XLIV. Veſtibolo di una terma.
XLV. Sala basilicale — *via a Palombara.*
XLVI. Battistero di Roma.
XLVII. Tempio circolare — *via a Marino.*
XLVIII. Tempio quadrato — *a Marino.*
XLIX. Tempio circolare — *a Tevere.*
L. Curia quadrata — *a piè del monte di Frascati.*
LI. Tempio di Saturno — *preſſo S. Agnese.*
LII. Tempio quadrato perittero — *via a Velletri.*
LIII. Tempio di Diana — *preſſo il Tevere.*
LIV. Tempio circolare — *preſſo il cadere del Tevere.*
LV. Tempio circolare sull'alto d'un monte — *nel bosco di Vaccano.*
LVI. Battiſtero di S. Giovanni — *a Firenze.*
LVII. Tempio circolare.
LVIII. Tempio circolare con atrio quadrifronte.
LIX. Cella sacra — *via a S. Sebaſtiano.*
LX. Cella sacra.
LXI. Cella sacra — *a Marco (?).*
LXII. Cella quadrata — *via da S. Sebaſtiano agli aquidotti.*
LXIII. Tempio quadripartito — *fuori Porta S. Pancrazio.*
LXIV. Ipogeo — *del tempio suddetto.*
LXV. Tempio e ipogeo — *giusta le due figure precedenti.*
LXVI. Ambone ottagonato.
LXVII. Pronao d'una cella.
LXVIII. Tempio quadraro — *fuori porta del Popolo.*
LXIX. Edificio circolare.
LXX. Progetto di monumento a un prelato mitrato.
LXXI. Sotterraneo ottagonato.
LXXII. } Tempio quadriprostilo.
LXXIII. }
LXXIV. Anfiteatro.
LXXV. Arco di trionfo.
LXXVI. Arco di trionfo — *tra Firenze e Pisa.*
LXXVII. Porta Maggiore.
LXXVIII. Arco di trionfo — *(studio ?).*
LXXIX. Arco di Costantino.
LXXX. Arco di Tito.

Bramantis, Pictoris, et Architecti
Mirabile Studium. Bono Datum. de
Ingegnerio Vicino. Comiti Indtio Architecto.
Urbis Die 9. 1660

TAVOLA I.

AULA TEMPLARE A DUE PIANI.

In alto, veduta sciografica in prospettiva; fotto, la corrispondente icnografia del doppio piano.

La parte ſuperiore mostrasi aperta a finestre rettangolari e adorna di nicchie che si alternano circolari e quadrate. La ſezione cade nel traverſo M, b A del disegno icnografico.

Da tuttocciò viene alla parte inferiore l'aspetto di cripta disposta a lunghi corritoi archeggiati, con aperture ad arco pel traverso e nicchie semicircolari nel giro delle pareti.

Non vi ſono ben chiari gl'ingressi se sopra o sotto, o se, come pur ſembra, per entrambi i piani. Così, manca qualunque indizio di ſcala tra i due piani.

La parte meno ombrata nella icnografia, dovrebbe tenersi per la parte inferiore: quella più ombrata, per la ſuperiore, la quale tiene forma di aula.

Nella parete di fronte dell'aula è scritto al baſſo sotto le nicchie la parola: « Marcio » d'ignota significazione per sè steſſa, quando non piaceſſe attribuirle un riferimento alla divinità pagana di Marte siccome al titolare del luogo.

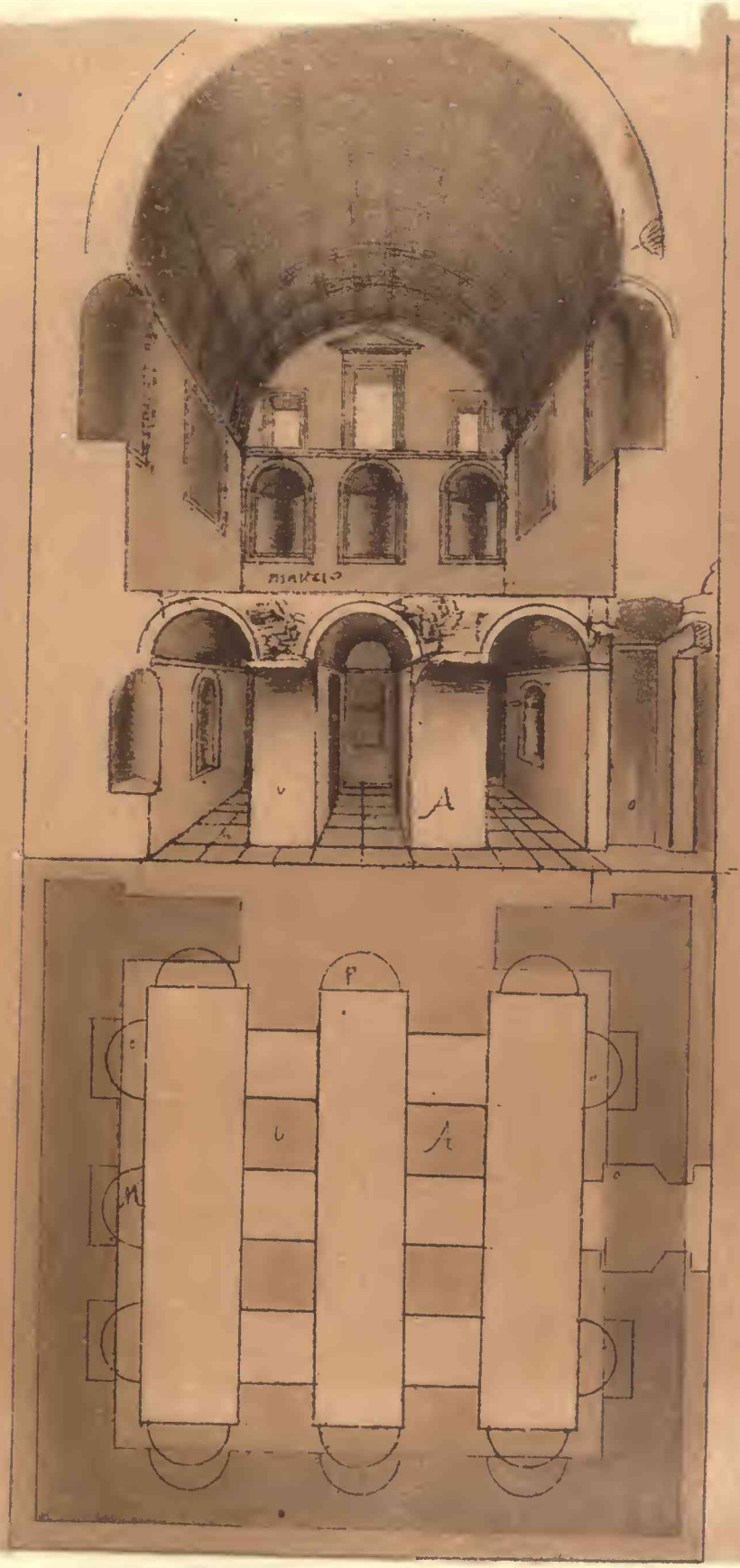

MARCELO
A
P
A

TAVOLA II.

TEMPIO QUADRATO CON PERISTILO.

Ne abbiamo davanti il piano icnografico e, in piccolo ſchizzo ſeparato, il suo aspetto frontale.

Dal primo appare esso consiſtere d'un edificio quadrato con doppio giro di colonne; l'uno entro il recinto, l'altro all'intorno e fuori delle sue mura. Vi è indicato in canne 5 la miſura del lato di coſtruzione, e in palmi 4 $^1/_2$ il diametro delle colonne. In alto, al deſtro lato, il piccolo ſchizzo di elevazione dell'edificio dimoſtra, non che la sua fronte principale, ma eſſere deſſo a due piani, terminato in alto da frontispizio triangolare, e come sianvi collocate e quale ufficio tengano le colonne al suo eſteriore.

In alto leggesi la seguente scritta:

« Queſto tempio sie (*si è*) chorinte (*d'ordine corinzio*) Lo quale ali cholone (*ha* « *le colonne*) da fora (*di fuori*) chome tuede (*come tu vedi*) li quale cholone (*le quali* « *colonne*) saruiueno (*servivano*) p finire fuxe ſighure (*per finire sopra colle ſigure*) « enometendo (*e non mettendo*) noma[1] (*soltanto che*) la prima cholonato (*il primo* « *colonnato*) Lo muro ſuecenito (*il muro sopraccennato*) poie (*poi è*) a ſchalone (*a* « *scaglioni*) intendo de ſora (*di fuori*) pche intra cerete (*perchè in fra certe*) fi- « ghure e feneſtre[2] (*figure e finestre*) elo qualo tempio elongo (*è longo*) a la linia, « F. p fine la linia, d. chane (*canne*) n.° 5 Li cholone ſono p.ª (*palmi*) 4 $^1/_2$ ſono « de fora de la linia. ſ ouero (*ovvero*) di palme 7 de fora neta (*netta*) tuta (*tutta*) Li « dicte (*le dette*) cholone ſono teſte (*moduli*) 8 $^2/_3$ Jonicho (*di stile ïonico*). »

Nella figura principale si trovano ripetute le ſtesse indicazioni di palmi e di canne. [3]

[1] *Nomà* o *domà*, per *soltanto*, è parola prettamente lombarda.

[2] *Feneſtra* corruzione dell'italiano in lombardo.

[3] La canna romana, per l'architettura, componeſi di 10 palmi architettonici, ed equivale a metri 2, 234: il palmo riſponde, pertanto, a metri 0, 2234. — Queſto vuol eſſere detto una volta per tutte le miſure del preſente libro, nel quale, evidentemente, si ebbero per modulo le miſure vigenti a Roma al principio del ſecolo XVI e durate fino ai noſtri tempi.

Questo tempio sie chovrito Lequale gli cholone defora chiano tuede
Lequale cholone sovrastano p tinoria suxe fighure cinq pectendo
nona Laprima cholonato Lo vivo secanito poia ~~cholone~~ m tendo ~~gli~~
defora pche mtra. ~~cavete~~ fighura cfenestre eloquale tempio
dongho a la linia. F. p fina la linia. d. chiana p. 5. Licholone sono p 4 $\frac{1}{2}$
sono defora de la linia. f ouero. d. palme. 7. defora mta
tata Lidicte cholone sono teste 8 $\frac{2}{3}$ fonicho

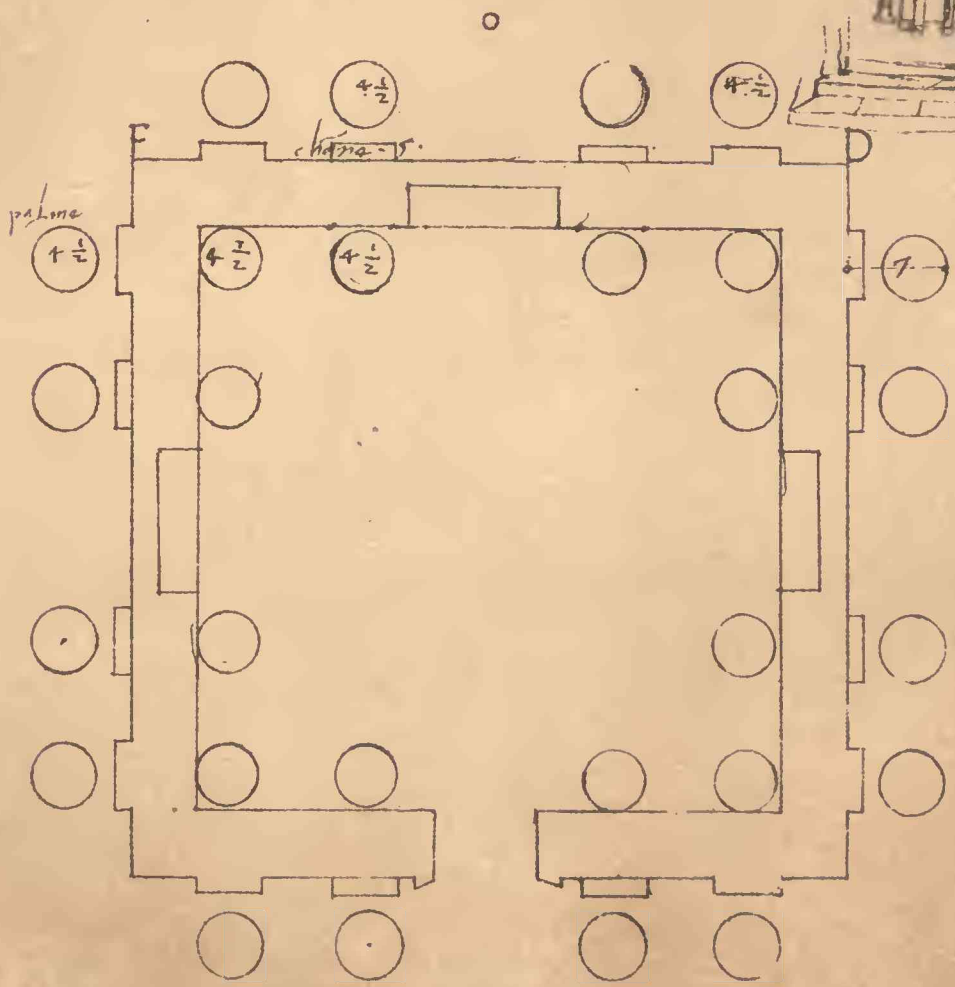


TAVOLA III.

EDICOLA SEPOLCRALE.

Sebbene dall'artiſta sia detta una ſepoltura, l'aspetto che, qui, s'affaccia è quello d'un piccolo delubro, o, come oggi si direbbe, d'una cappellina, dedicata a qualche divinità del paganeſimo.

La figura non ci preſenta altro che l'aspetto prospettico della sua fronte, ſemplice cella *in antis*, coperta da una vôlta ad arco ſcemo, e sopra di queſta, un frontispizio che gira, ſcemo del pari, ma fuori di centro colla vôlta.

Nel fondo del piccolo delubro, da una ſtretta porticina, travedeſi la ſtatua del nume con un'ara davanti.

Sul disegno, la seguente scritta:

« Queſta ſepoltura, sie (*si è*) poxo (*poso*[1]) la preſentatione che (*che è*) S. Se-
« baſtiano ladoue chorre (*corre*) quela aqua achanto a queli tripilaſtre (*a que' tre pila-*
« *stri*) la quale (*la quale è*) largha p.ª (*palmi*) 24 p̲ (*per*) onialado (*ogni lato*)
« enalcto (*e in alto*) p.ª 3 6 p̲ fina a la porta de fronte ſpatio de lina (*linea*) a p fine
« b Corita (*di stilo Corinzio*). »

[1] *Poso* per dietro, dal *post* latino, è altra parola lombarda.

Questa sepultura sia posta la presentatione che
S. sabastiano Indoria chorre, questa agua achanto
aquesta tripilastra la quale larga p. 2. 4 p omgiado
amaleto p. 3 6 p fino ala ponta de fronte spirito da lim a p. fine
Cornice

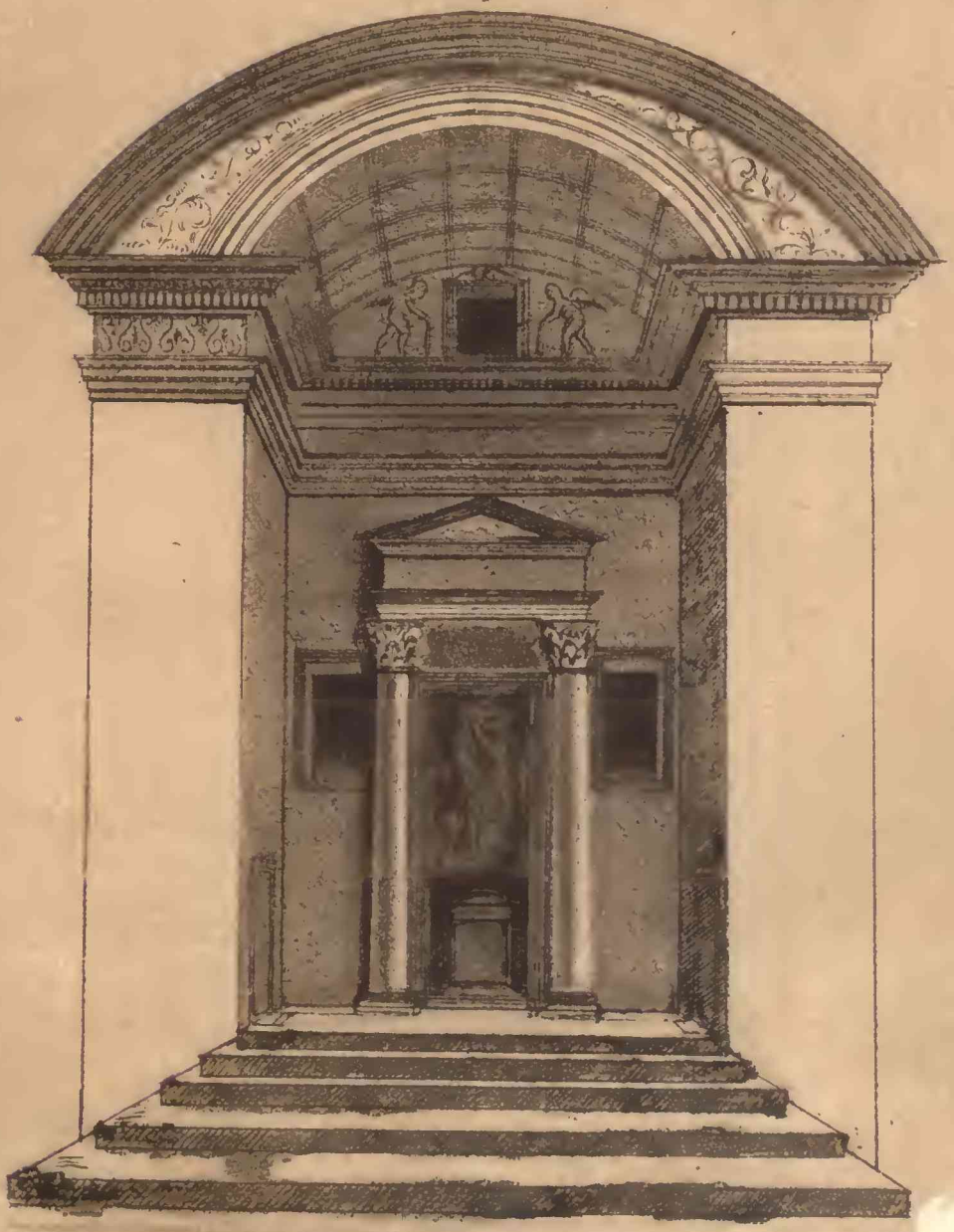


TAVOLA IV.

EDICOLA SEPOLCRALE.

L'aſpetto frontale in proſpettiva di queſt'edicola ha il suo perfetto riſcontro col ſottopiano icnografico. Eſſa moſtrasi sul davanti tutta aperta, a forma di arco a piano seſto, tenuto in mezzo, agli angoli da due colonne d'ordine corinzio.

Dalla ſezione icnografica apprendiamo che l'edicola era quadrata, e che gli angoli poſteriori erano rinserrati da colonne eguali a quelle offerte dalla fronte.

Nello interno, allo sſondo, è viſibile una lapide centrale fiancheggiata da due fineſtre. Nelle pareti laterali non ſono indicate le nicchie apparenti dalla pianta.

La vôlta è a botte e compartita in lacunari quadrati.

A ſiniſtra, in alto, la seguente leggenda:

« Queſta ſepultura pocho tempo[1] fu facta ad onore de Apolo ga he[2] (*la è*) ſuxa « (*sopra*) la ſtrada de andare a palobara (*Palombara*[3]) de mano dita de lo teuero « (*del Tevere*) de lo quale elargo (*è largo*) p.ª 10 equadro al alto p.ª 2. 8. de a p fina[4] « a b.[5] Corinto (*Corinzio*).

[1] Dovrebbe intendersi: da *poco tempo scoperta.*

[2] *Ga he* per *la è*, volgariſmo lombardo.

[3] *Palombara*, villaggio all'est di Roma un 30 chil. nei monti dell'Aricia.

[4] *Fina*, invece di *fino*, deſinenza lombarda.

[5] Queſte ultime misure e i punti della figura cui si riferiſcono riescono inesplicabili, fors'anche per la mancanza della parte ſuperiore di essa.

sepultura
Corint

TAVOLA V.

CELLA SACRA TETRASTILA.

Semplice piano icnografico d'una cella, anzichè tempio, dedicata a qualche pagana divinità.

Eſſa tiene davanti un proſtilo di quattro colonne, cui riſpondono, in egual numero, quelle impoſtate nel muro della cella. La forma icnografica generale è quella d'un rettangolo, e va adorna di nicchie così dentro della cella come ſulla fronte interna del pronao.

Vi si ha superiormente scritto:

« Queſto ſie (*si è*) un tempio che (*che è*) a Santo Sebaſtiano. lo qualo eamano « (*è a mano*) feneſtra[1] ſuxo uno poge (*sopra un poggio*) ea (*e ha*) voltato la facia in « verſo elevanto ete (*ed è*) chañe 5 palme ſey (6) largo chañe 4 in tendo lo fon- « damento che (*che è*) ſoto terra (*sotterra*) chomo tu poieudere (*puoi vedere*) deſe- « nacto (*disegnato*) eombrato (*è ombrato*) de neghro (*di nero*) chañe 5 e palme 3 CHo « (*con*) loporteghale. etuo (*e voglio*) anchora diremo dilimeſure (*delle misure*) deli cholone « li quale ſono Goroſe (*grosse*) palme 3 Lo muro che (*che è*) a lafacada (*verso la facciata*) « ſi è ghroſo (*grosso*) palme 6 p che (*perchè*) eladentro (*evvi là entro*) liſchara[2] (*la scala*) « di palme 2 chomo ſenia (*segna*) la ſeghura de mae mancha (*mano manca*) eſumela « (*e simile*) era de mandrita (*mano dectra*) li mure dalibande (*ai lati*) erano palme « 4 quelo de teſta ſiera palme 3 ½ p. licholone che ereno tolto (*tolte*) de fora de « lagorſeza (*della grossezza*) Lo dito tempio era alato (*per lato*) chane 6 e palme 1 « ſenca (*senza*) li ſchaline[3] (*i gradini*) che erano 3 alty p.ª 4. Li cholone ſereno (*erano*) « teſte n.° 7. intende (*intendi*) chorintie (*d'ordine corinzio*). »

[1] *Seneſtra*, per *siniſtra*, è volgarismo lombardo.

[2] *Schara* o *ſcara*, per *scala*, è parola prettamente lombarda.

[3] *Scalino*, per *gradino*, è ancora un' altra parola lombarda.

Questo sie. - ~~in~~ tempio che a santo. sabastiano. Lo quale. e amano. fe ~~sera~~
suso. mio. pose. ed voltato. la faza. in verso. el leuante. cioè. chane. 5. e palme
seij. Largho chane. 4. in tendo. lo fondameto: che sotto tera. chomo. tu poi se
ve. desenacto. combrato. de neghro. da poise. e fare tira chomo. tu nostro. la feghura
biancha. quelo. Avesta. da poise. e longho chane. 5. e palme. 3.
Chō. lo pirteghale. e tuo anchora. di reno. di li mesure. de lichōlme. li quale sono
Groose. palme. 3. lo muro. che a la facada. sie groso palme. 6. p che. e la dovevo
Lischara. de palme. 2. chomo. seria. la feghura. de mare. mancha. esmela
era. de. mandrita. li muve. da li bande. e reno. palme. 4. quelo de. testa
siera palme. 3. ½ p. licholone. che erano. tutto. de fora. de. la ghorsega. lo dreto
tempo era. alto chane. 6. e palme. 1. senza. li schaline. che erano. 3. alti. p. 4.
Lichōlone. sezemo. teste. p. 7. intende chorintie.

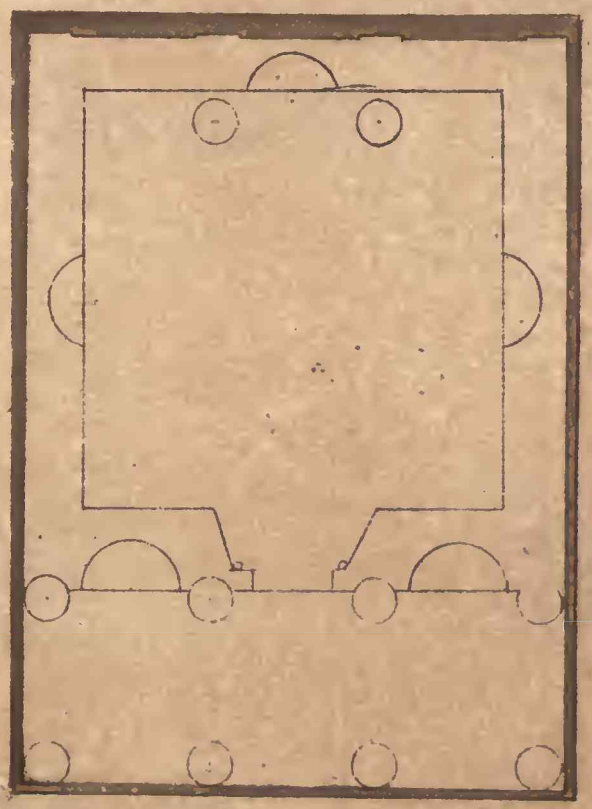


TAVOLA VI.

FONDAMENTO

A BASE CIRCOLARE RADIATA.

Non saprebbesi ravvisare in questo piano icnografico altro, secondo la parola dell'artista, che delle fondamenta di un edificio, però di ben incerta destinazione, poichè non siamo riusciti a riscontrarne esempio negli avanzi vetusti dell'architettura romana, nè sapremmo trovare argomento ad alcuna ipotesi. Superiormente, vi sta scritto:

« Questo fondame (*fondamento*) epintato (*e pianta*) era suxe la strata vetia (*vec-*
« *chia*) che andava a Marino in suxe (*sopra*) le tinude (*i latifondi*) de lo reueren-
« disfimo Gardenale de S. Petro in vinchula[1] de lo quale arouinaveno (*il quale veniva*
« *messo a rovina*) per levare li prede ghamati (*chiamate*) peprino (*peperino*) donde
« setroaue (*ove trovavasi*) la feghura che staseva[2] suxo in pede (*che stava su in piedi*)
« chomo apare aretrate (*di retro?*) La quale feghura era a la simelitudena (*somi-*
« *gliante*) de Apolo chō (*con*) l'archo etera ghanda (*ed era grande*) pame (*palmi*) 18
« e lo pedestalo che tuuede (*tu vedi*) era alto palme[3] 9 ½ euueua (*e aveva*) dentro
« intaiato (*intagliato*) quatre feghure de baso areleuo (*di bassorilievo*) ghande (*grandi*)
« delonatura (*al naturale*) chora trovaremo alotempio (*al tempio*) che (*che è*) largo
« chane 3 palmo 9 dal una ponta delaghula (*dell' angolo*) diametro alatra (*all' altra*)
« ouseniata (*ov'è segnato*) A. b ellera (*la era*) alto p (*per*) fina solocoqulo (*sull'oculo*)
« chane 5 epalme 4 sencali (*senza li*) ghradi (*gradini*) due cheereno (*ch'erano*) palme 3. »

[1] Il Cardinale di S. Pietro in Vincoli, al principio del secolo XVI, era Giuliano della Rovere, poi Giulio II: egli ebbe questo titolo, come Cardinale, il dicembre 1471, e lo conservò fino al 1° novembre 1503, giorno in cui venne proclamato Papa. Questa circostanza è il migliore argomento per determinare l'epoca in cui il Bramantino trovavasi a Roma, e furono da lui raccolti i presenti disegni.

[2] *Staseva*, per *stava*, è pretto lombardismo del volgo.

[3] Il numero 8 che vedesi nella tavola fotografica viene qui ommesso, per essere nel testo abraso, nè venne reso visibile che dall' azione fotografica.

Questo fondame epintato era supra lastrata hetta
che andava annanzo insuse latimuda dalo Reuerendissimo
Cardenale de gi petro minichula dalo quale accomanzano
p lauare li prede ghamati pepino donde settonas la feghura
che stasena i supa impeda chomo apare arterata laquale
feghura era alasimeltudena de apolo cho larcho eteza grande
pame .18 el opulestalo che tenede era alto palme .5. g ½ cenuci
dentro intaiato quatra feghure debaso arelero ghande delonatiuo
charatteronaizmo alotempio che largho chane 3 palomo .9.
dalma ponta. dalaghula p diametro alatra ouseniata A . b
ettera alto p fina solo cogito chane . 5 . opalme 4 sencali
ghradi dase cheerano palme .3

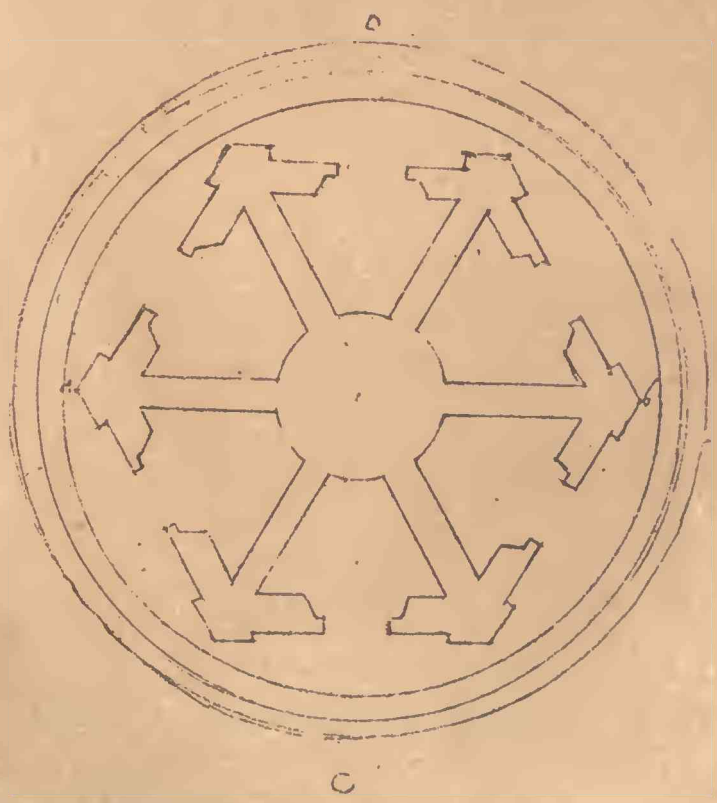


TAVOLA VII.

EDICOLA SACRA.

Prospetto ortografico e corrispondente piano icnografico di un'edicola, o cella quadrata chiusa in alto da una cornice architravata, di stile jonico, — forse meglio che dorico, come accenna l'artista — e da un frontispizio triangolare.

Dall'unica porta, connessa ad una finestra superiore ed entrambe aperte, si travede il simulacro del nume, davanti al quale sorge un'ara quadrata, posta nel centro dell'edicola, come meglio appare dalla pianta.

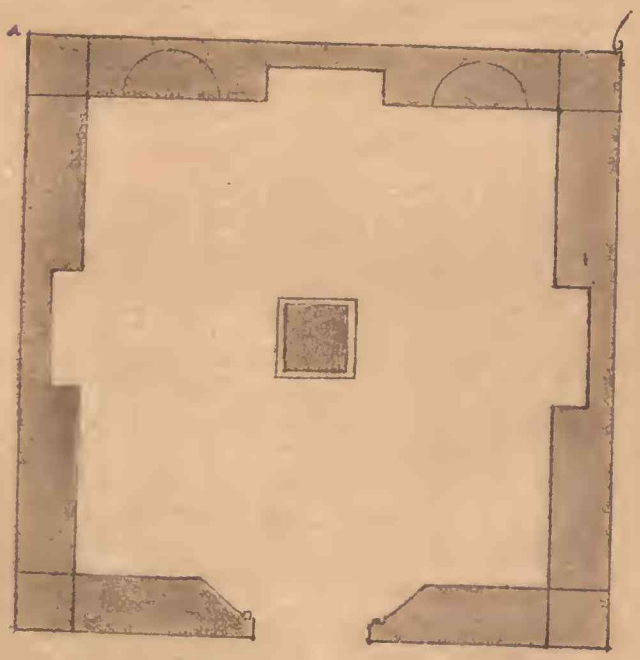
In alto, a destra, sta scritto dall'artista:

« A chanto (*accanto*) alamarana (*alla Marana*[1]) suxe (*su*) la strata equadra (*è* « *quadrata*) e *p.ª* (*palmi*) 18 da a. p fine[2]... doricho. »

[1] Piccolo fiume tributario del Tevere che scende a sud-est di Roma.

[2] La lacuna è anche nel testo originale per la sdruscitura del foglio; può supporsi che seguisse: a b, come è suggerito dalla figura.

Achanto alamarano
SVXE lastrata equadra
cp. 18. da. a. p. fini
doritos



C

A

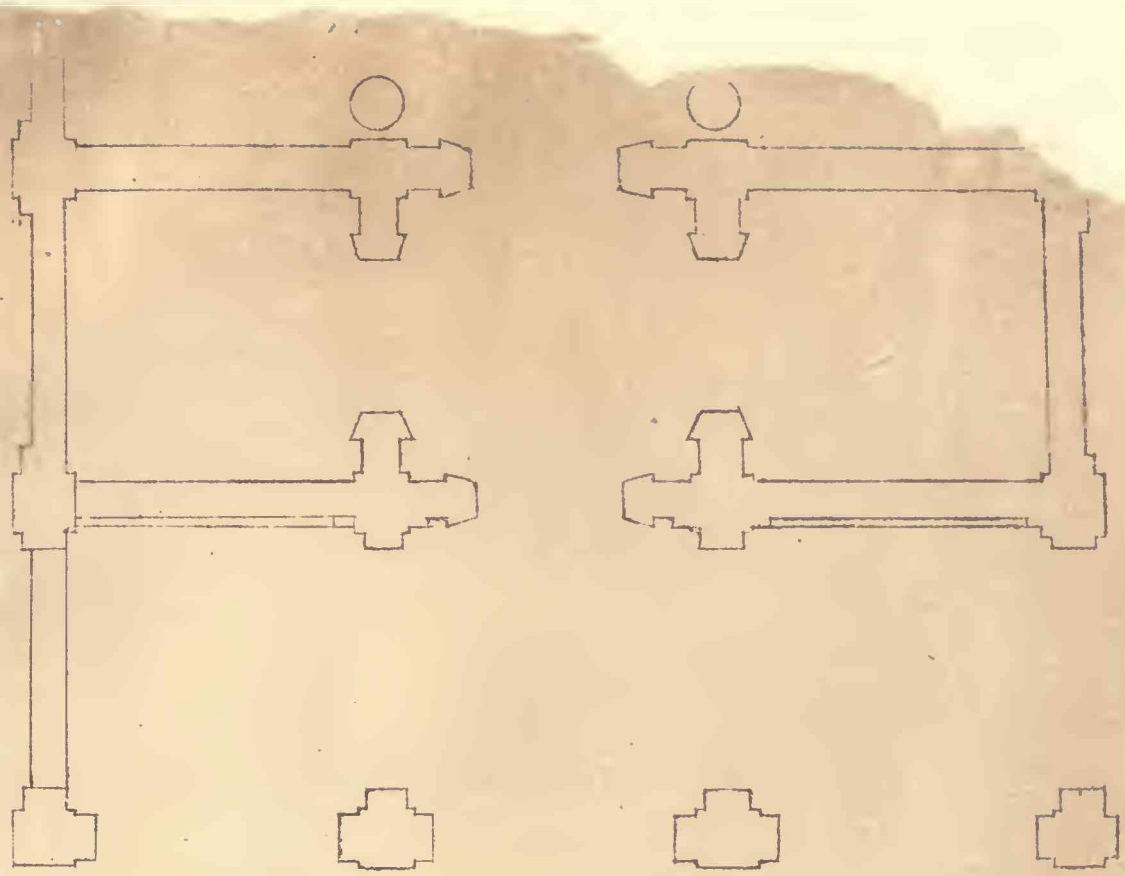
TAVOLA VIII.

VESTIBOLO.

L'idea suggerita da queſto incompleto piano icnografico, ſarebbe quella di un doppio veſtibolo; l'uno è aperto da due lati ſoltanto, l'altro chiuso a modo di paſſaggio per adito ad un maggiore ſpazio interno.

La mancanza di ſcrittura alcuna non ci permette di definirlo diverſamente; nè a coteſta mancanza vedeſi ſupplito dalla tavola ſeguente, dove la mancanza è inversa, cioè: v'ha un teſto ſenza la figura.

Non si può diſconoſcere, però, che le linee della preſente icnografia abbiano qualche relazione colla parte ſuperiore di quella alla tavola XXXVIII, quaſi steſſero a riſcontro dei capi oppoſti d'una vaſta ſala quadrata o rettangolare.



l.

TAVOLA IX.

TEMPIO.

Mettiamo, a titolo di queſta tavola ſenza diſegno, la qualificazione data dall'artiſta, limitandoci di riferirne il teſto ſcritto, nel quale non si ſaprebbe trovare relazione alcuna colla figura precedente, come già per essa fu notato.

« . . . empio (*Lo tempio*) che qui ſoto siera (*sotto era*) dala (*di là, oltre*) de ſanto « paulo adre[1] (*addietro, lungo*) alofiumo innuna vina (*in una vigna*) de lo qualo « tepio (*tempio*) emolto (*è molto*) arouinato (*rovinato*) ma pure me pare moltobelo « (*molto bello*) e de ſopra de quela ſala che aueua quele cholone tonde ſeuoltava (*si « voltavano*) quatre arche (*quattro archi*) in mezo tondo (*semicircolari*) dauna an- « ghula elatra (*da un angolo all'altro*) in ſuxe le chornis[2] (*cornice*) de la demoſtra- « cione de lo piano diqua edila (*questa edicola?*) e de ſopra de quele arche ghera « (*c'era*) uno tiborio chō (*con*) certe ſchale mote (*molto*) fantasghe (*fantastiche*) « li quale nono ſate ſeghura (*delle quali non ho fatto la figura*). »

Dal teſto si dovrebbe credere che qui la figura non mancasse; ma come e quando essa venne tolta non è dato comprendere.

[1] *Adré*, o più propriamente, *adrée*, per *lunghesso*, parola lombarda.

[2] *Cornis*, per *cornice*, ne è la contrazione verbale del volgo lombardo.

ampio che pel foto siera dala desarta paulo
dre alo fiumo in una uma dalo quale tegno emolto
arouinato ma pure meparve molto belo ede sopra de quela
sala che aueua quele chiolone tonde. sauoltana quatro
arche in mezotondo darma anghula clatva in supa lochorpus
de la dimostracione dalo piano digna edela edesopra de
quele arche ghera uno tiburio chi certa schale molte tonde
ghe liquale non fate feghura

TAVOLA X.

CELLA SEPOLCRALE.

Consiste d'un semplice pseudo-tetrastilo con ricca trabeazione, sostenuta da pilastri senza verun frontone.

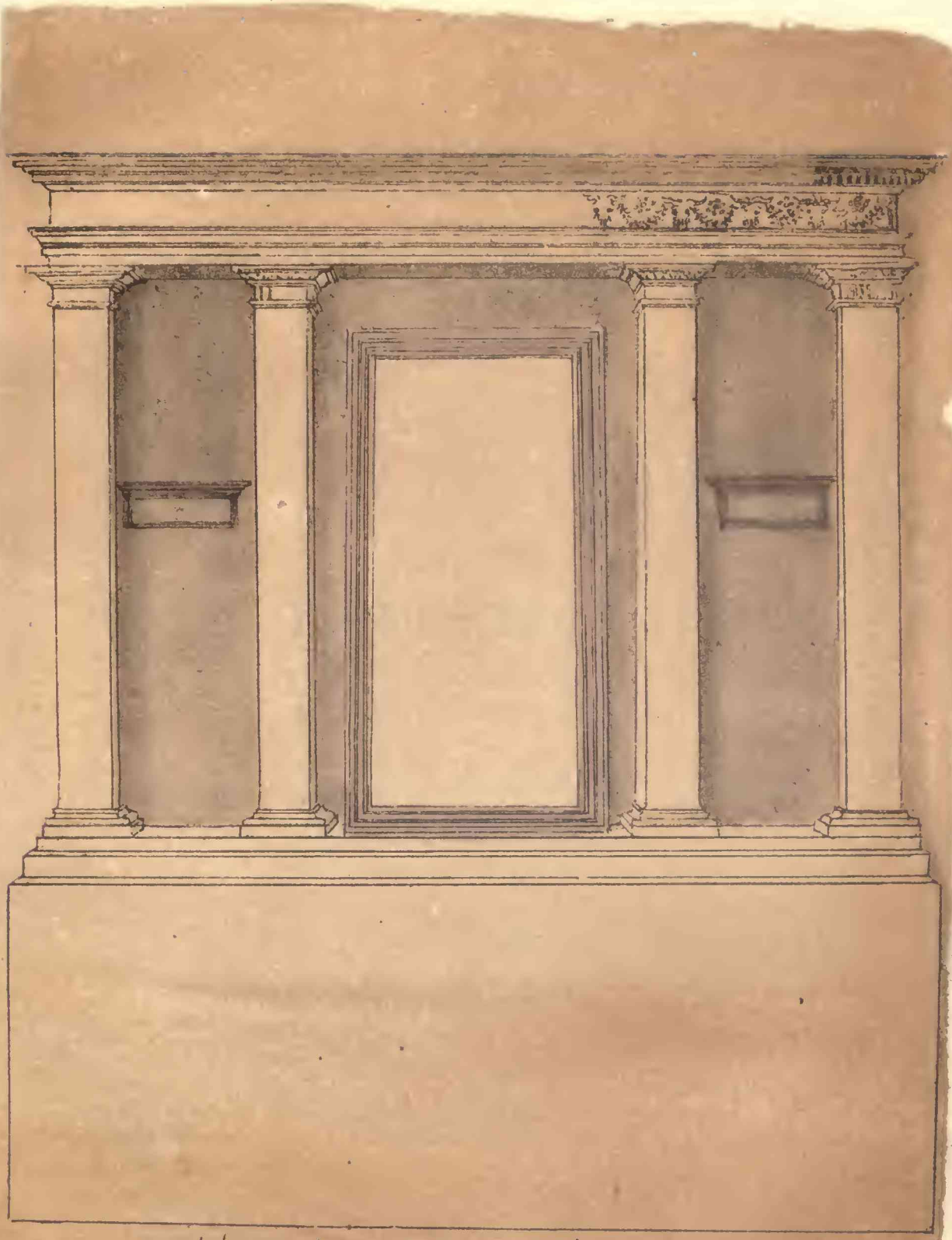
Lo stile di questa trabeazione e dei capitelli dei pilastri richiederebbe d'essere detto dorico, quale lo si riscontra nella decadenza romana, anzichè toscanico, o etrusco, come sembra definirlo l'artista. Il prostilo sorge sopra un alto stilobate, e due lapidine, o cartelle longitudinali, si notano negli interpilastri laterali.

Il disegno presenta il solo aspetto prospettico della fronte.

Sotto allo stilobate leggesi:

« A olomagielo de chorbi[1] selpultura toschanido (*d'ordine toscano*). »

[1] Nessuna interpretazione osiamo offrire circa la parola *Omagielo* ovvero *Magielo*, e l'altra di *Chorbi*, che pare vogliano riferirsi alla situazione topografica del monumento.



Al omagielo duchovlee sobgnterava tojebonid.

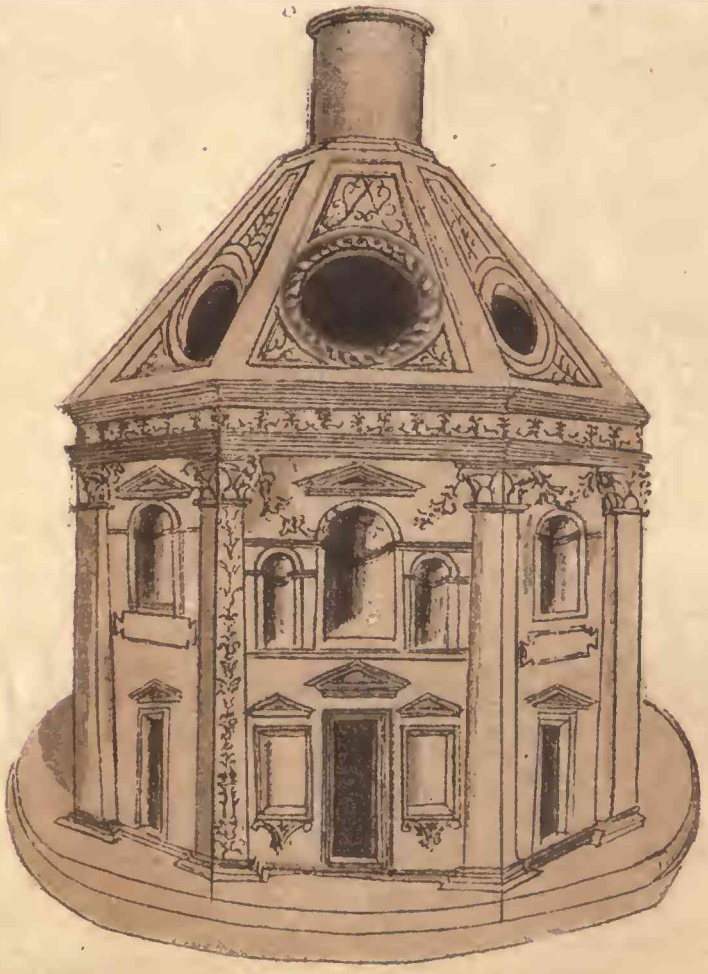
TAVOLA XI.

SALA BALNEARIA.

Preſentiamo come sala da bagni, forſe un tepidario, queſto edificio isolato, eſagonale, od ottagonale che ſia, in conſiderazione del modo suo di coſtruzione. La luce più che dalle porte, delle quali sembra avervene una per ſaccia, scende dall'alto del tetto, accomodato a piramide tronca di tanti lati quante sono le faccie delle pareti. Sul vertice, un corpo cilindrico, turrito, ſi aggiungerebbe per modo da reputarlo uno speciale ventilatore, se non lo faceſſe dubitare il fatto che, nell'originale, ſi vede leggiermente ſegnato alla matita una ſtatua nuda che, dallo ſtile del segno, può aversi di mano dello ſteſſo Bramantino.

Queſto ſolo deſumiamo dall'unito diſegno che ne dà altro che l'aſpetto eſteriore ed in forma prospettica. L'edificio sugli angoli è soſtenuto da pilaſtri ripiegati del pari. Lo ſtile ne è il compoſito dell'ultimo periodo dell'arte romana, e ſi moſtra non che ricco, sovrabbondante di porte, di nicchie in forme diverſe, e ancor più, di membrature e di ornamenti.

Scrittura neſſuna che ci guidi a migliori apprezzamenti.



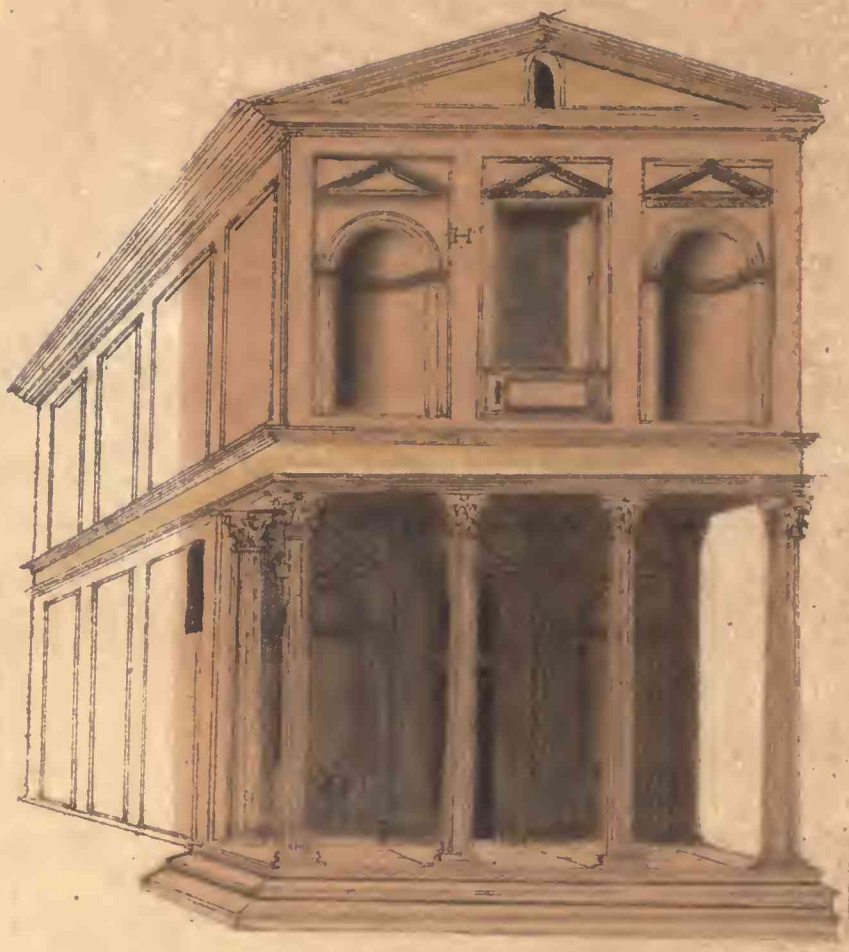
BASILICA.

Meglio d'un tempio ci dà queſto disegno prospettico l'aspetto di una baſilica. Tiene sulla fronte un proſtilo tetraſtilo corinzio. Ha due ordini, e sul centro s'appoggia un frontispizio con timpano angolare, indizio delle inclinazioni del tetto. La scarsa luce all'interno dovrebbe venire, a quanto sembra, dalla porta e dalle fineſtre. Nulla ripugna a credere che il coperto foſſe ipetrale.

Più che opera antica, e ad ogni modo, della decadenza romana, si potrebbe deſſa credere coſtruzione moderna, a servizio di chiesa criſtiana, condotta secondo un vetuſto modello.

Nell'originale, la parte anteriore del disegno che comprende l'intero pronao colla fineſtrella, vedeſi delineato sopra un frammento di carta appiccicata alla parte poſteriore.

Neſſuna scrittura esplicativa.



n.

TAVOLA XIII.

GRANDE AULA CIRCOLARE.

In mancanza di scritto che ci illumini, e riguardandone la bizzarra costruzione, saremmo indotti di chiamar sala tribunizia o tribunale l'edificio, del quale vedesi l'icnografia nel contrapposto disegno.

Ciò che ce lo fa pensare tale, è l'abbondanza delle porte, cinque di numero, ed una più vasta delle altre di contro all'insenamento rettangolare principale, ove sembra dovesse sedere il giudicante. Oltre di ciò, l'interno ha due esedre laterali ed otto colonne che concorrono, colle pareti, a sostenerne la vôlta circolare.

L'esterno dell'edificio si foggia ad ottagono; ed il passaggio dal circolo all'ottagono è costituito da poderosi pieretti a contrafforto della costruzione, con ripetuti risalti angolosi in cui s'interpongono nicchie e piani a ribassamento rettangolare.

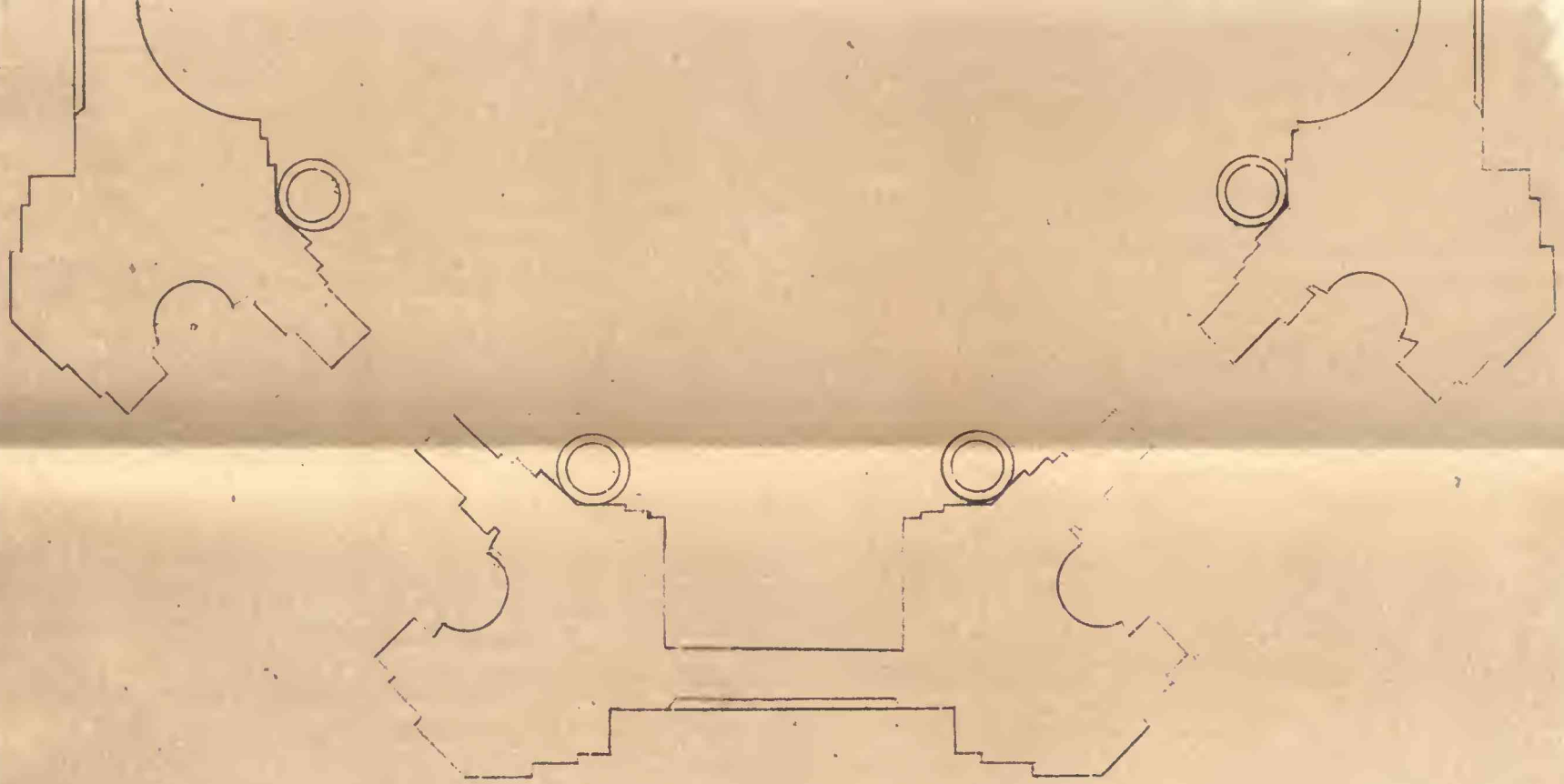


TAVOLA XIV.

EDICOLA SACRA.

Non è poſſibile dubitare della ſignificanza di queſta cella quadrata, di cui l'artiſta ci porge l'icnografia con un segno d'ara quadra nel mezzo: la corrispondente elevazione prospettica della fronte, nel cui fondo travedeſi la ſtatua della divinità lo conferma ancor più.

La fronte ha due pilaſtri d'ordine corinzio in angolo, a modo di ante, e termina, al solito, con un frontispizio architravato e un timpano acuminato ad angolo ottuso.

La luce all'interno sembra venire unicamente dalla porta; sull'alto della quale, in un ampio cartello con frontispizio triangolare, ſta scritto ROMA.

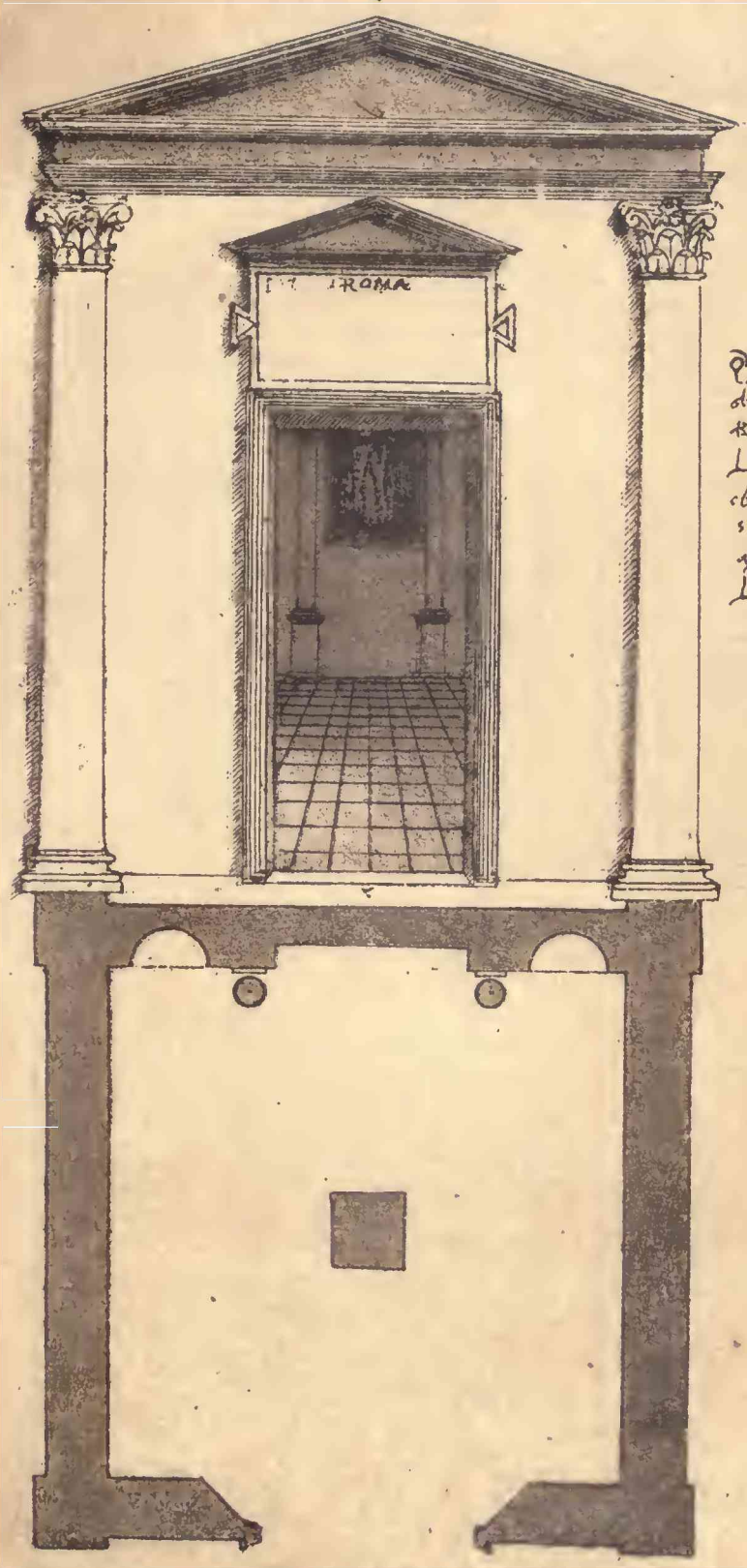
A deſtra della figura ortografica, leggonſi le ſeguenti parole:

« Queſto ſie (*si è*) achante di aquadute (*accanto dell' acquedotto*) a la marana [1]
« equadracto (*è quadrato*) erioſtilo [2] (*era lo stilo*) chorrinte (*corinzio*) ebraca (*è braccia*)
« ouero (*ovvero*) channe. 2. fone p.ª 20. alto p.ª 21 $^3/_4$ da linia (*dallalinea A*) p (*per*)
« fina alina (*alla linea* [3]) b. »

[1] Circa quest'acqua veggasi la tavola VII.

[2] Questa lettera che trovasi sul lembo del foglio è molto logora, senz'essere invisibile.

[3] Intendi con tali misure la linea dalla soglia della porta al piano superiore della trabeazione.



Questo fu achanto
di aquaduto a lama
Rana equadro priosi
Lo chorinto
cha ouero channa 21
sono p.o 20
alto p.o 21 3/4 da
Lima p.o fina alima 6

b

TAVOLA XV.

TEMPIO.

La mancanza d'ogni scrittura, che qui ſi nota, e l'eſiſtenza d'un'ara nel seno centrale di queſto complicato edificio ci dà animo a chiamarlo un tempio. La ſua icnografia ce lo dimoſtra coſtituito in tre parti chiaramente diſtinte.

Le prime due parti, evidentemente conneſſe, porgono l'indizio d'una cella ſacra ad una o più divinità, preceduta da un pronao però diverſo, per dispoſizione, da ſimile membratura del tempio greco.

Queſto tiene l'aspetto primo d'un pronao in antis, ſenonchè le colonne intermedie alle ante, s'arretrano a fiancheggiare la porta.

Il tempio è una cella perfettamente quadrata: un emicilio di 3 palmi s'apre nel mezzo di ciaſcuna parete, fatta eccezione del lato donde ſi ha la porta: è larga queſta palmi 3 $^1/_2$. I tre emicili risultanti ſi moſtrano, al pari della porta, racchiuſi entro un intercollonnio ſtaccato dalla parete: la sua dispoſizione planimetrica disegna un ottagono. Nel mezzo è indicata l'eſiſtenza d'un'ara circolare sopra zoccolo quadrato.

Il terzo spazio ci sembrerebbe, in certo qual modo, l'epiſtodomo. Non moſtra paſſaggio alcuno diretto col tempio, ma lo ſi deve supporre in comunicazione con esso mediante ſcale ascoſe nel seno delle muraglie, o tramiti sotterranei aſcendenti fuori, come pare agli angoli dell'interno della cella.

La ſezione icnografica di queſt'ultimo luogo è quella d'un ottagono di cui cinque faccie ricevono un insenamento a foggia di abſidi: due, le scale, ed una che mette ad un ripoſtiglio deſtinato forse a raccogliervi i teſori da ſerbare lungi dalla viſta dei profani.

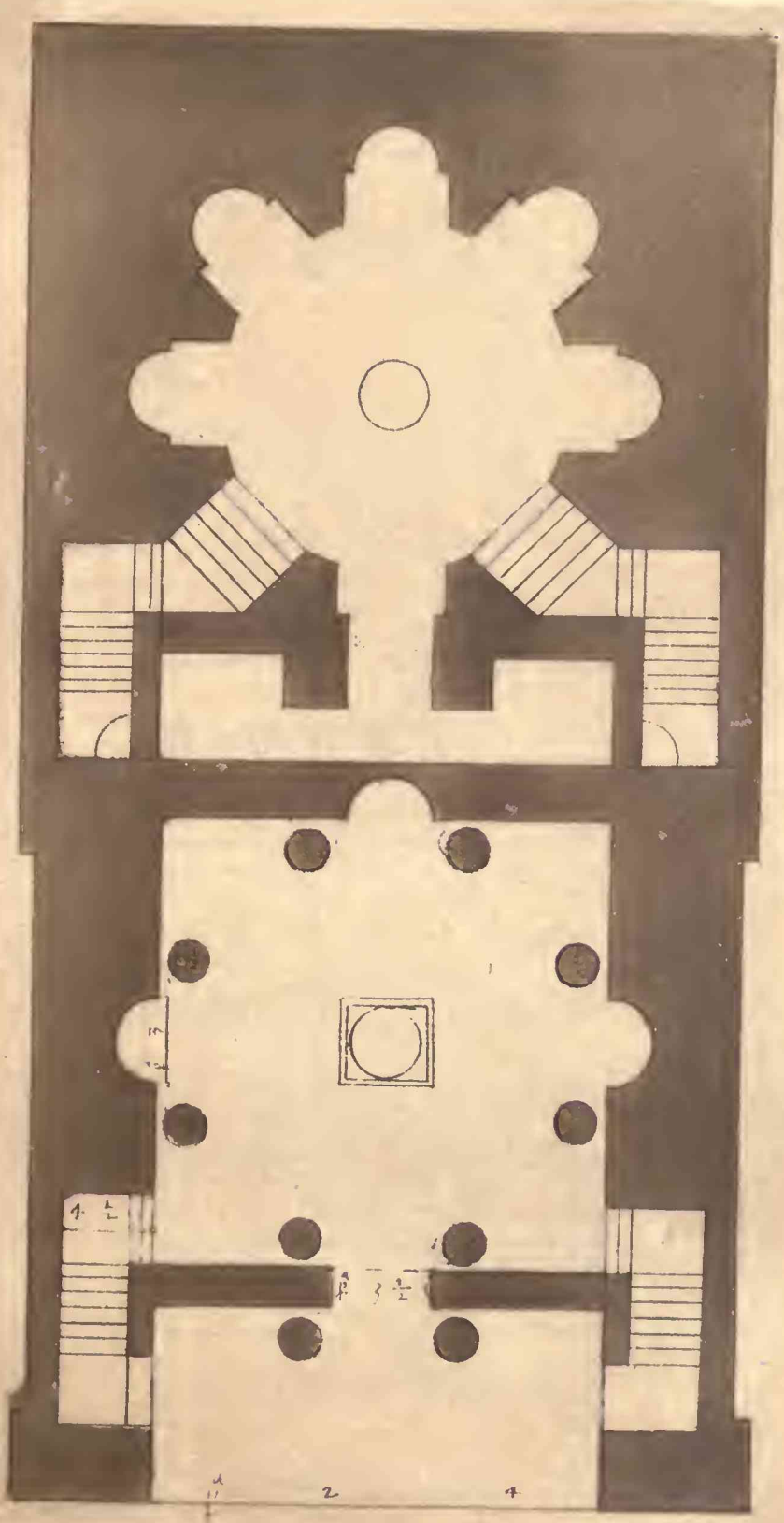


TAVOLA XVI.

TEMPIO IN FORMA BASILICALE.

Il piano icnografico di queſto edificio, che dall'artiſta viene detto tempio, benchè abbia aspetto baſilicale, lo fa supporre di due piani e praticabile superiormente per mezzo di ampie scale. Sì all'interno che all'esterno va adorno di esedre.

Ciò che ci induce ad accettare il titolo di tempio è quel corpo quadrato, poſto davanti al poſto d'onore, nel fondo dell'aula, che deveſi credere il luogo dell'ara, dalla parola « ſachrafitie » (*sacrificio*).

Superiormente alla figura trovaſi scritto quanto segue:

« Queſto ſie (*si è*) de fuora de la porta magorre (*maggiore*) apesa (*appresso*) a « li forme (*alle costruzioni*) che menauveno l'aqua. de lo quale era p onifatia (*per ogni « faccia*) chañe 3 e plme 6 (*palmi 6*). [1] Li cholone ereno chorintie de tesſte 8 (*di « moduli 8*) et tera (*ed era*) voltato in suse dil cholonate de atece (*in su del co- « lonnato dell'attico*) eſerelaua (*e si levava*) in suſe la chorniſa [2] (*la cornice*) de dentro « in tele dite nice (*nelle dette nicchie*) de fora che ano (*che hanno*) li feghure dopie « luna de sopra (*l'una di sopra*) e latra de sote inocholonato (*e l'altra di sotto in « un colonnato*). Lo cholonato de ſopra faraie [3] (*farebbe*) chomo te moſtra (*ti mostra*) « la forma sua. »

[1] Il cenno che qui vien fatto di colonne e di colonnati riescirebbe inesplicabile colla figura, qualora non si concedesse l'ipotesi che vi si ragiona di una parte superiore dell'edificio.

[2] Parola lombarda, già notata altrove.

[3] *Faraie*, o *farav* per *farebbe* è parola lombarda.

Questo gie defora dela porta magorne apesa alforme che meonuen
Lagna dezloquale era ꝓ omifatia chaxia z eplme .p. 6. Lacholone
crino. chorinthia dezessta ꝑ ertera noicato m suse. an chiolonate de
ateca eserlaua m suse Lachornesa dedentro intelidite nice defora
chearno Lifighura doppia Lana desopra chatin desote mocholonato
Locholonato desopra tarne chorio tamostra Lforma sua

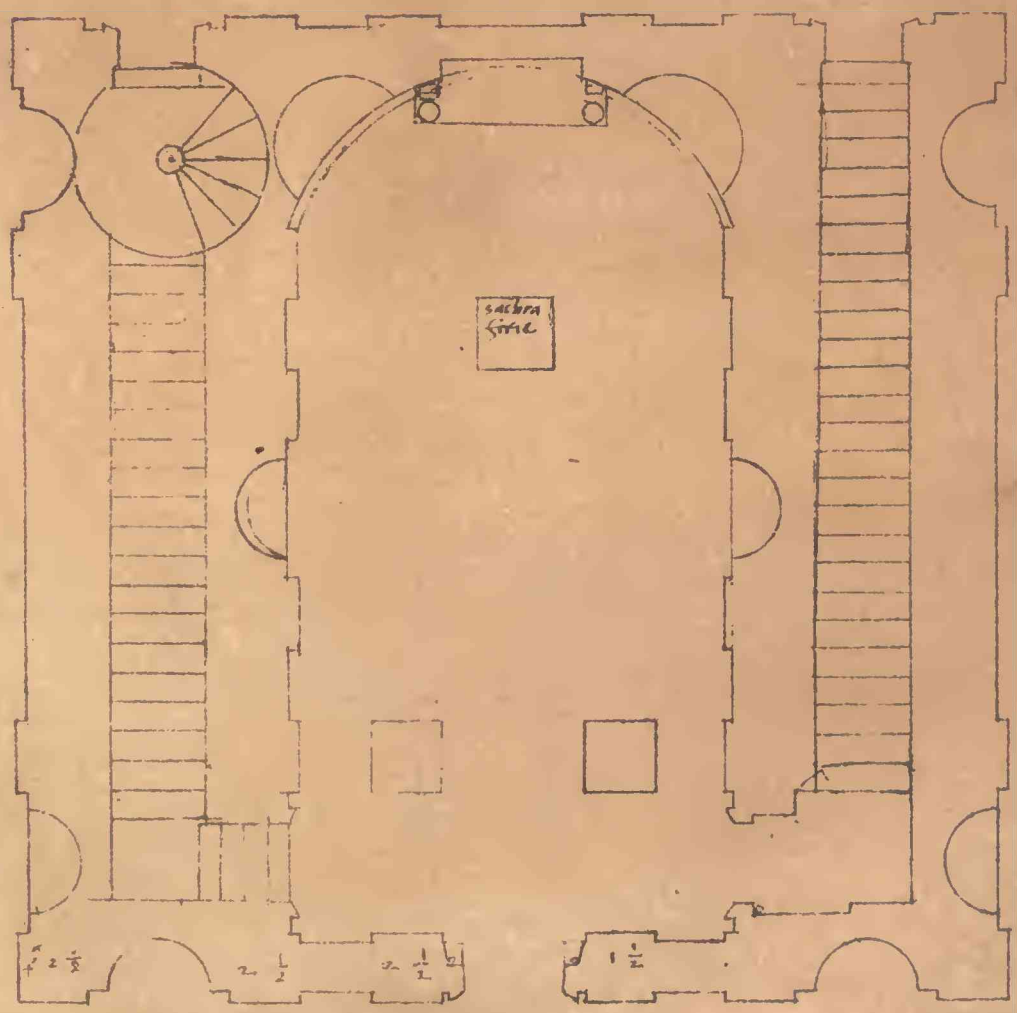


TAVOLA XVII.

SALA QUADRATA.

Qual'era mai la deſtinazione dell'edificio, che dall'artiſta, senza cenno di sorta, ci è meſſo innanzi non che nelle forme icnografiche ma in quelle ben anche ortografiche? Non ci sentiamo in grado di emettere una opinione. Se, però, è lecito laſciare libero corso alle suppoſizioni, quella di una sala di pubbliche riunioni per grandi aſſociazioni, ovvero l'altra di una biblioteca o d'un tabulario di famiglia, ci ſembrano le meno fuor di propoſito.

Sia comunque, è meſtieri conſtatare l'ordine e la dispoſizione dell'edificio. Eſſo è quadrato; a due piani sul corpo centrale: ha una sola porta, e del resto, è eguale sulle quattro faccie. Un corritojo o ambulacro, gira al piano terreno, intorno alla sala centrale che pare ripeterſi eguale al piano superiore. Il tetto, giuſta il frontispizio a timpano semicircolare, doveva piegare, di conformità, ad arco scemo. Porte e fineſtre, rettangolari e quadrate, danno adito alla luce nello spazio interno. Lo ſtile dominante è il corinzio romano; e così la dispoſizione e la forma delle fineſtre, come l'abbondanza di insenamenti eſedrici ci permettono di crederla opera della decadenza dell'impero.

Nell'alto, a deſtra del frontone ad arco scemo, ſta scritto:

« Queſto ſiera (*era*) poxo[1] chapo di boue (*dietro capo di bove*) de mane de adritra
« (*a mano destra*) Andare aiorte (*per andare agli orti*): era largho chāne. 5. palm
« (*palme*) 8. »

[1] *Poso* per dietro, il *poſt* dei latini, come alla tav. III.

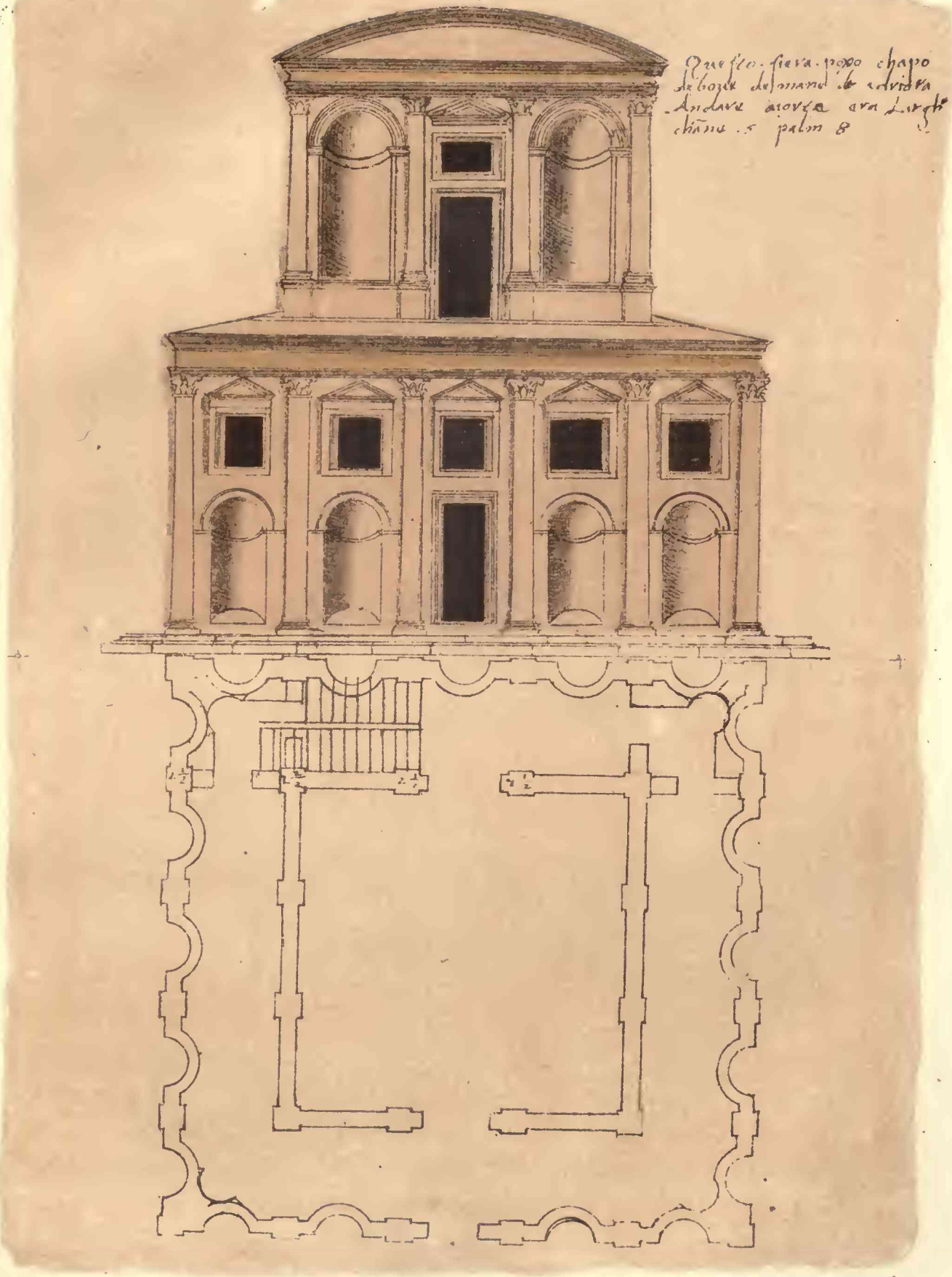

Questo sieva poco chapo
de bozze de mano de edridera
Andare ancora ora Larghe
chiana .5 palm 8

TAVOLA XVIII.

BASILICA BIGEMINA.

Diamo queſto titolo, in difetto di saperne uno migliore, al preſente piano icnografico il quale offre l'aspetto di quattro edifici baſilicali, riuniti ortogonalmente ai loro vertici abſidiali, in guisa che ne risulta una croce greca. I due sulla linea traſversale ſono quelli che tengono più propria icnografia di aula baſilicale. Gli altri due poſſegono la medeſima forma dal mezzo al vertice della baſilica; nella porzione inferiore che equivale all'altra metà, lo spazio prende forma di spazio circolare o di semplice rotonda, una specie di naos rinchiuso nella steſſa baſilica. Neſſun ingreſſo è indicato ai capi, dove avrebbero dovuto ſtare colle fronti: invece, gl'ingreſſi ſembrano trovarſi negli angoli rientranti della croce, e combinati doppiamente in modo aſſai ingegnoſo.

In diverſi punti della figura e lungo le pareti eſterne, è scritto il motto « il lumo, elumo » (*il lume, la luce*), indicazione delle finestre e dei lacunari a cielo aperto nelle vôlte. Nella sala baſilicale a ſiniſtra, preſſo un piccolo cerchio, colla ciſra numerale 4, forſe di quattro palmi, è ſcritto « lo poco » (*il pozzo*), fonte o piscina che foſſe per attingervi acqua.

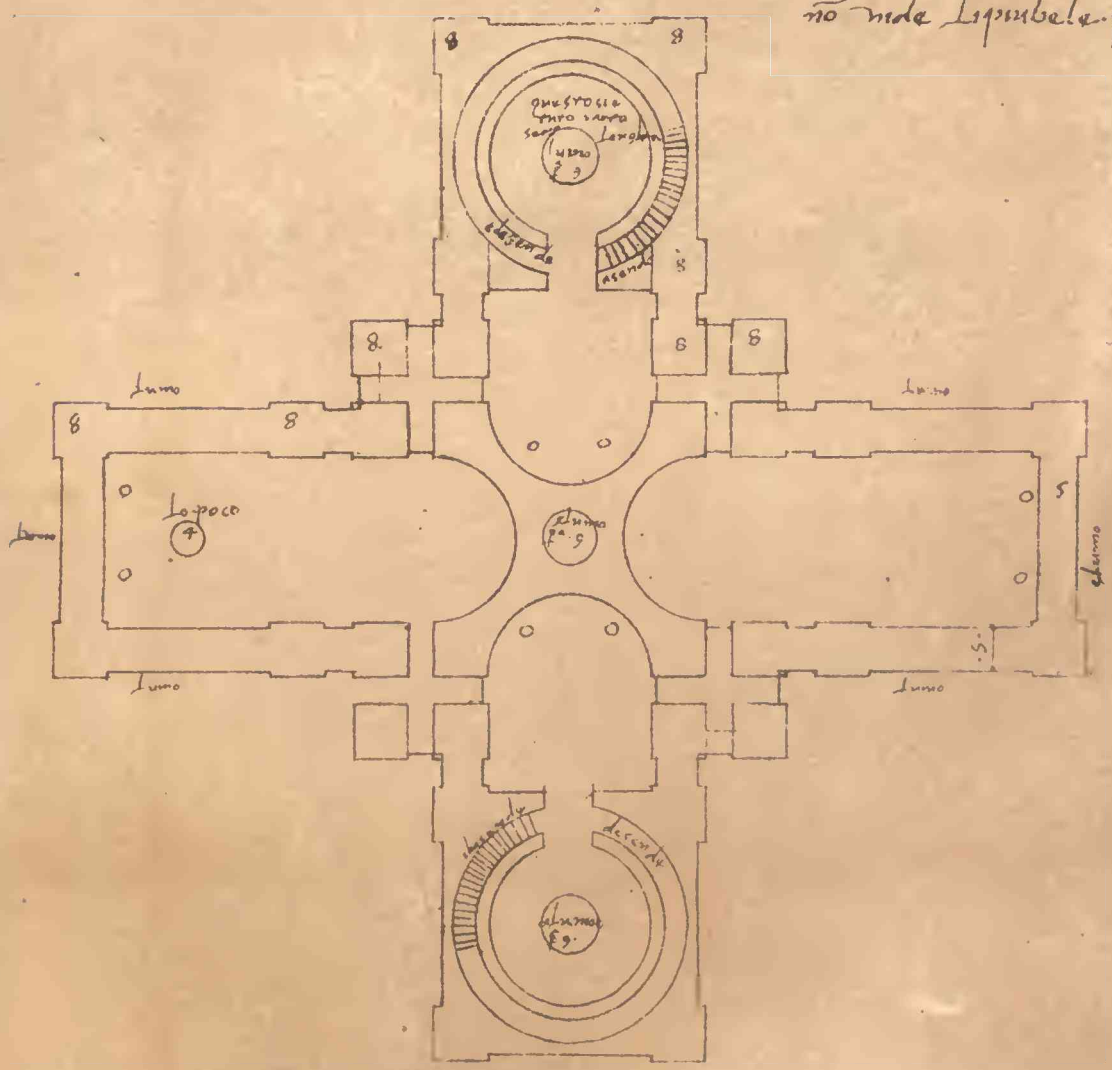
In entrambe le rotonde, sono con parole indicate le scale deſtinate all'ascendere e al discendere, e in quella superiore, riſpetto alla preſente figura, ſi trova scritto preſſo al centro « queſto ſie (*è*) tuto (*tutto*) sarta sene [1] la uolta. »

Sull'alto della figura leggeſi la seguente scritta:

« Queſto ſi e poso (*è dietro*) lo chaſtelo (*il caſtello*) de ſanto angelo vno pocho « pivſu in quela vina (*vigna*) granda ete (*e fu*) trouato denouo che alauancaua (*sol-* « *levavaſi*) uno poco desopra de tera et tet tvto de (*ed è tutto di*) trevertino e avaua « (*e aveva o teneva*) uno poco da quela banda de vero (*verso*) ponente intaiato in « de lo fondamento che era medeſimamente (*parimente*) de tevertino elalongheca « (*e la lunghezza*) de dicto tempio ſiera (*era*) chane 13 e palme 3 lo decernimento « (*lo scoprimento*) de sopra teanotio (*ti annuncia*) che lichauadore (*gli scavatori*) lo « chauueno (*lo scavavano*) atutauia (*tuttavia*) li pietre ſono longhe baza (*braccia*) 5 e « 6 e grhoze (*groſſe*) baza 2 ½ che mayo no vide le piubele pietre (*che mai ſi vid-* « *dero pietre più belle*).

[1] Parola che lasciamo all'interpretazione di chi sia meglio fortunati di noi.

Questo sie poso Lochajtelo de santo angelo mo pocho pidsu
in quela mina granda ete trouato denoiro che alauancaua mo
pocho desopra de tera et ert Intorde tenertino enbuzia mo poco
da quela banda de nero ponente intarato in de Lofondamento
che era medesma morto Lerenertino dalon ghaca de dicto tempi
fieva chane 13 cpalme 3 Lodecermimento desopra tamotio
che Lechauadove Lochauieno stutaua Lipietre sono Longhe taza. s.e.6.
a 2/3 ore taza 2 1/2 che maye
no mde Lipiubele pietre



d.

TAVOLA XIX.

TEMPIO QUADRATO.

Non ce ne è dato che il piano icnografico, e pare ſia quello al piano del pavimento. Eſſo è aſſai complicato: dimoſtra un doppio ingreſſo e quindi, due veſtiboli; oltrecciò parecchie sale con esedre e con colonne diſtanti dalle pareti. Non vi mancano diverſe scale, fra cui la principale elittica, ond'è a crederſi l'eſiſtenza d'un piano superiore praticabile.

Diverse misure in palmi segnano la groſſezza delle colonne e dei pilaſtri.

Sull'alto, la ſeguente scrittura, la quale lascia non poco a deſiderare di chiarezza per trovarvi l'applicazione nel disegno.

« Queſto ſie uno tempio lo qualera lotrauers (*era per traverso*) chane 14 e « palm. 5 et era chorrinty (*corinzio*). Li cholone ereueno (*erano*) deteſte 9 e la naua « (*nave*) de mezo (*di mezzo*) ſiera (*era*) Areleuata [1] (*rialzata*) deſo pra (*dissopra*) deli « oltre [2] (*delle altre*) molte ſvorte (*molto fortemente*) intendo uncholonato chōli fron- « taspitie (*un colonnato col frontispizio*) da tute 4 bande (*dai 4 lati*) e loreſto era « tuto parcho (*palco*) eoniachō lona (*e ogni colonna*) de la fatiada aueua una fegura « (*figura*) etra luno coholo e latro (*e tra l'una colonna e l'altra*) era lispalde (*gli « spaldi*) di malmero [3] (*di marmo*) alateca (*all'altezza*) deuno parapecte e tute (*di « un parapetto e così, dappertutto*).

[1] Motto lombardo per *in rialzo*.

[2] Volgarismo lombardo per *altre*.

[3] *De malmor*, lombardiſmo per *di marmo*.

Questo piemonte tempio Loquale era Lotrauers chane 14 apalmi.s. cer era chouriery
Lichalone avenegio detesste: 9. elanaua. lemezo siera _ belanata
daso pra dalioltre molta fforte intendo uncholonato chō Lifron
taspitie da tuta . 4. bande elovesto eratanto parche connachō
Lotna della. fatiada anena sma fechra era Lano coholo chatro
era Lispalde denalmero alatesa dunno parapecto e tuta

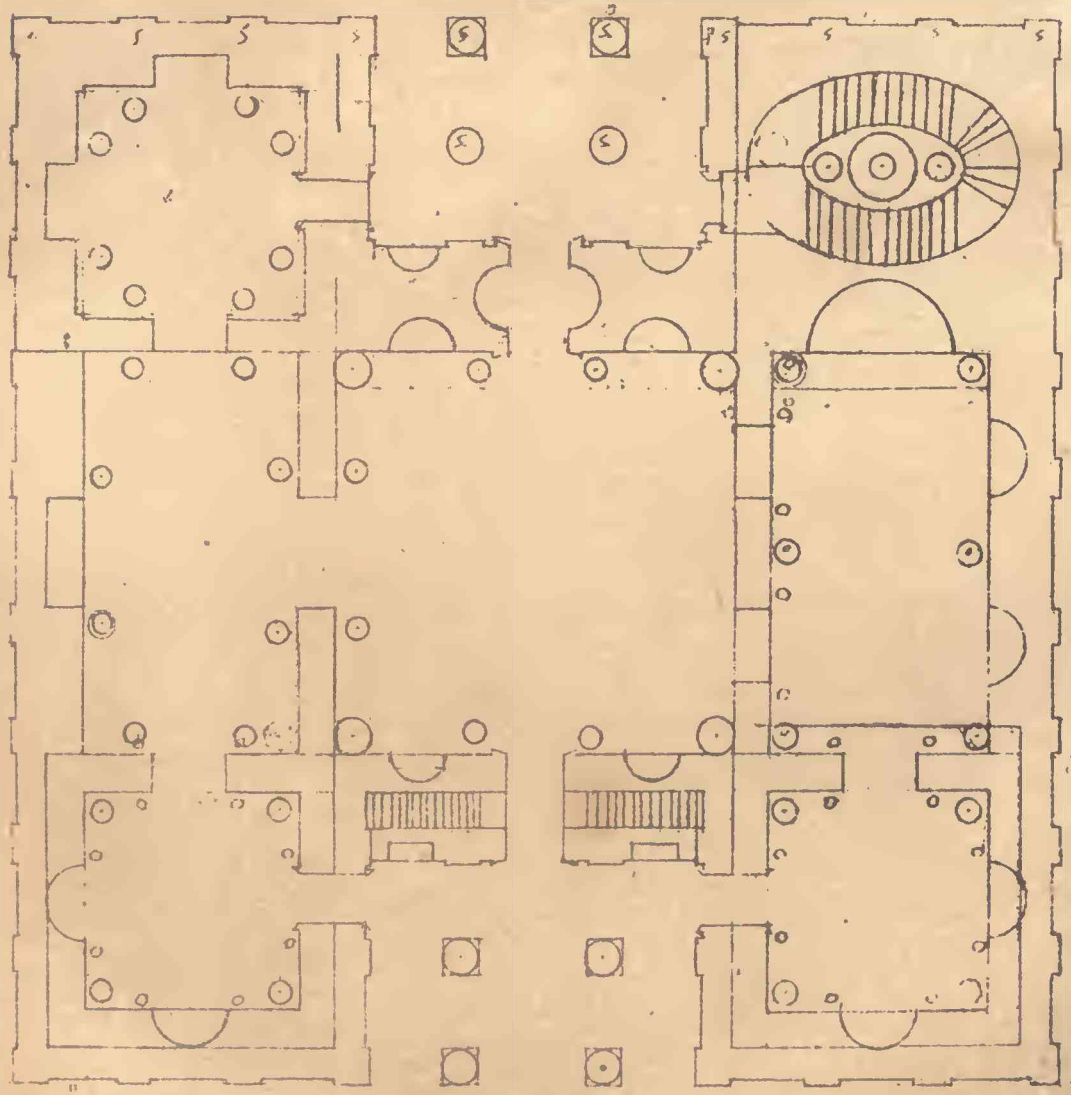


TAVOLA XX.

TEMPIO JONICO.

Biteniamo al presente piano icnografico queſto titolo datogli dall'artiſta. Quadrato, come il precedente, è non meno di quello complicato di camere, di androni, di scale, tale da reputarlo piuttoſto come l'altro, un edificio ſepolcrale.

La parte ombrata ſi deve credere il segno delle sottomurazioni. Diverſi numeri ſegnati, qua e là, indicano in palmi le misure diametrali delle colonne e quelle dei paſſaggi, nonchè, in un punto, anche quelle delle ſondamenta.

Il diſegno reca in fronte il seguente ſcritto:

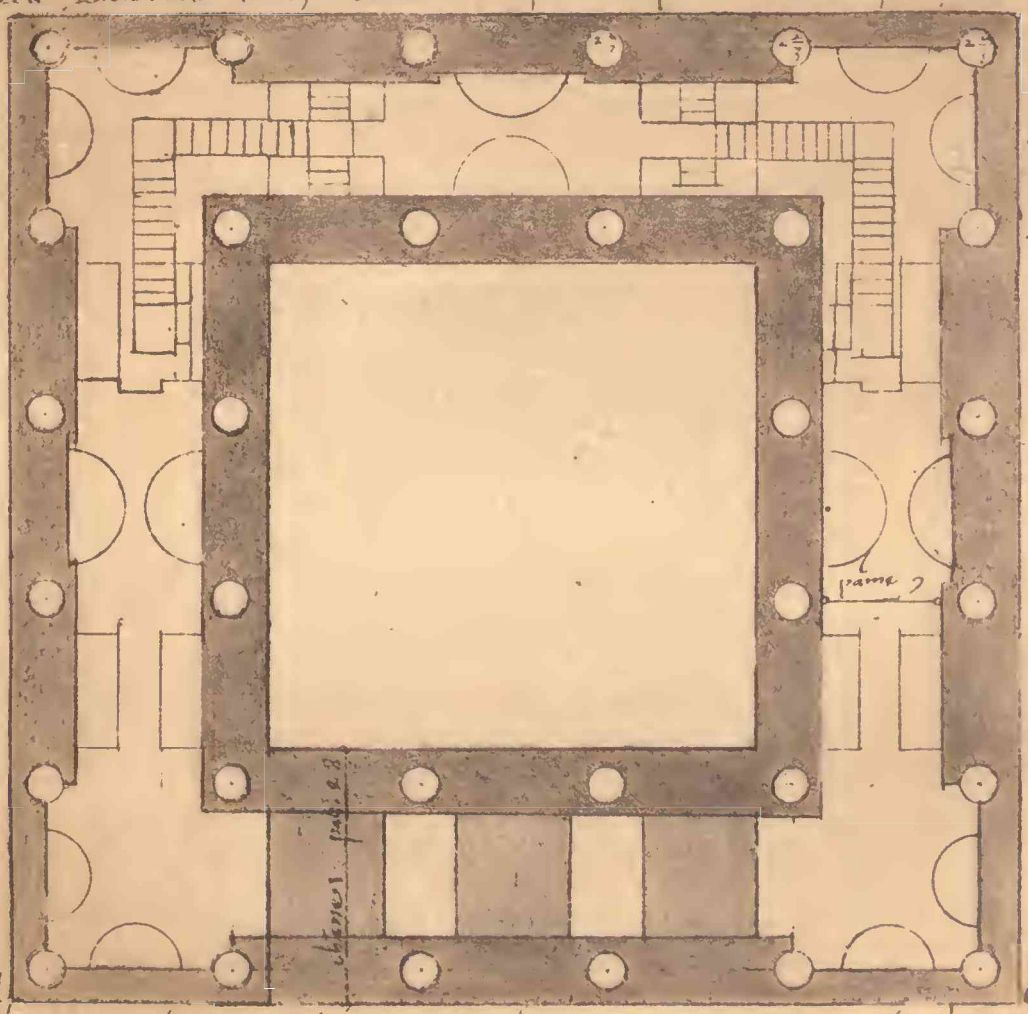
« Queſto ſiera uno tempio chiamato ionicho (*ionico*) de due chōlonate luno de « soper alatro (*sopra l'altro*) choſi (*così*) dedentro quanto deſora elatro (*e l'altro « colonnato*) de ſopra era chrritio (*corinzio*) de li quale cholone ereno ghroſe (*grosse*) « palme 2 $^2/_3$ intendo queſte (*quelle*) de soto lialtre alaproportione dequelij (*di quelle*) « chomada enoſtro (*come dal nostro*) Autore Vitruuio Li dicte cholone sono deteſte « 8 nete lo fuſto (*di moduli 8 pel solo fusto*) la basa meza teſsta locha pitelo (*il ca- « pitello*) era uno terco (*un terzo*) denateſsta (*di una testa*) ehora (*e ora*) diremo dela « uolta la qualera voltata in modo dena ſtela (*di una stella*) che onia chōlona aueua- « losuo peducho (*ogni colonna aveva il suo peduccio*) ettera (*ed era*) Alto palme 7. 8 « neta (*netta*) lauotaua i mezo (*voltava a mezzo*) tendo (*tondo?*) de sopra era parcho « (*palco*) chō (*con*) li parapete atorne (*dintorno*) Limedeſeme schare fauiueno (*scale « servivano*) per andare fina alla cima. »

A piedi del diſegno la scrittura proſegue:

« Dala p fina lo be[1] (*Da A fino a b*) era chane 7 e palme 1. e queſto ſiera « quelo che era soto tera (*sotto terra*) e lombrato (*e ombreggiato:*) latro biancho « (*l'altro bianco*) ſiera (*era*) lo decernimento (*lo scoprimento*) despa in guale detra « (*di uno spazio eguale di traverso*) e choſi (*e così*) oni ſegura (*ogni figura*) auea « (*aveva*) lasua ſtantia arreqadrata (*stanza riquadrata*) chō (*con*) lo suo frontaspitie « eſimele mente li porte. »

[1] Modo lombardo, pari a quello francese, per designare la seconda lettera dell'alfabeto.

Questo siera - vitrumpio. chiamato ionicho. de due. cholonate luno desopra
Altro chosi dedentro quanto defora elatro desopra era chrrifio
delignale. cholone erano ghrose palme. 2 $\frac{2}{3}$ intendo queste desoto lalta
diaporportione dequelly chomada crostro Autore. Vitruvio lidicte cho
lone sono detesste. 8. nete lopusto labasa meza tessta locha petalo
era unoterzo denatessta chora diremo delauolta laqualiza voltata in modo
dezia stela che onia cholona auevualosuo peducho ottezaalto palme-7.8
nete lauortaua imezo tezido desopra era pacho choli parapeta atorno



Linnedese schale sauizzero per andare finalacima

A

dala p tima lobe era chane. 7. epalme 1 equesto sieza quelo che erasoto
tezi e lombrato lazzo biancho sieza lodecezimeto despa in ghale
detza e chosi oni feghuza amea-lasua stanzia azzegadzata. chō losuo
Fuorraspitie esmale menere li porte

6

p

TAVOLA XXI.

TEMPIO TRILOBATO.

Il piano icnografico di queſto edificio, ſingolare per regolarità di linee, è circolare all'eſterno, dove ſi spezza, sugli asſi ortogonali in nicchie ed insenamenti rettangolari: all'interno aſſume, invece, forma trilobata, con tre grandi eſedre o nicchie ſpartite da seni angolati, quaſi a modo di formella firentina del XIV ſecolo, laſciando il quarto ſpazio libero per la porta. In canne e palmi vi appariscono segnati così il diametro dell'edificio come le diverse sue parti.

Superiormente alla detta figura ſta la seguente ſcritta:

« Queſto ſie uno tempio chera achāto (*accanto*) qulo sechondo fondamento delo-
« libero (*quel secondo fondamento del libro?*) apreso ali chōdute (*appresso alle condotte*)
« era chane 5 palme 4 ½ intendo el de fora senca (*senza*) la grhosexa (*grossezza*)
« delofondamento che (*ch'è*) sototera (*sotto terra*) etera alato douera (*dove era*) li
« feghure defora chane 2 eliſtantie de le dite fe ghure (*e le stanze delle dette figure*)
« ereno alte chane 3 nete (*nette*) tuteinsoma [1] (*tutte insieme*) p̲ fina la (*per fino alla*)
« chōnisa de sopra era chāne. 5. epalme 8 non chomputande lauolta (*non compu-*
« *tando la vôlta*) sua delo quale tempio non chende (*non chiede*) che lauese (*avesse*)
« porte aperte nesuna esalaueua (*e se ne aveva*) alera quela che tvuede (*ell'era quella*
« *che tu vedi*) in delafeghura nonera chosa piu alpepoſto de que la p̲ che alera qua-
« dra (*nella figura non v'era cosa più al proposito di quella perchè ell'era quadrata*)
« dentre (*di dentro*) e defora. »

[1] *Tutt'insoma*, o *tutt'insêmma*, parola del popolo lombardo per *tutt'inſieme*.

- Questo sie mo tempio chera achato quia sechondo fondamento
dellibero apreso alachiesarte, era chane. 5. palme 4 ½ intesido
e defora smica larghoseta delofondamento chesotutera etera alato
donde lifaghura defora chane. 2 e listantie delidete fa ghura
ezeno alte chane. 3. nete tutaimsomma p fin alachornisa desopra
cajchane. 5. epalme 8 non chomputande larghezza sua delo quale
tempio nonchanda chelaviese porte aperte nesuna esal auqu.
qlera meta chetoneda indelafaghura noriera chusa più
apreposto de questa p che alera qualcia dentra defuora

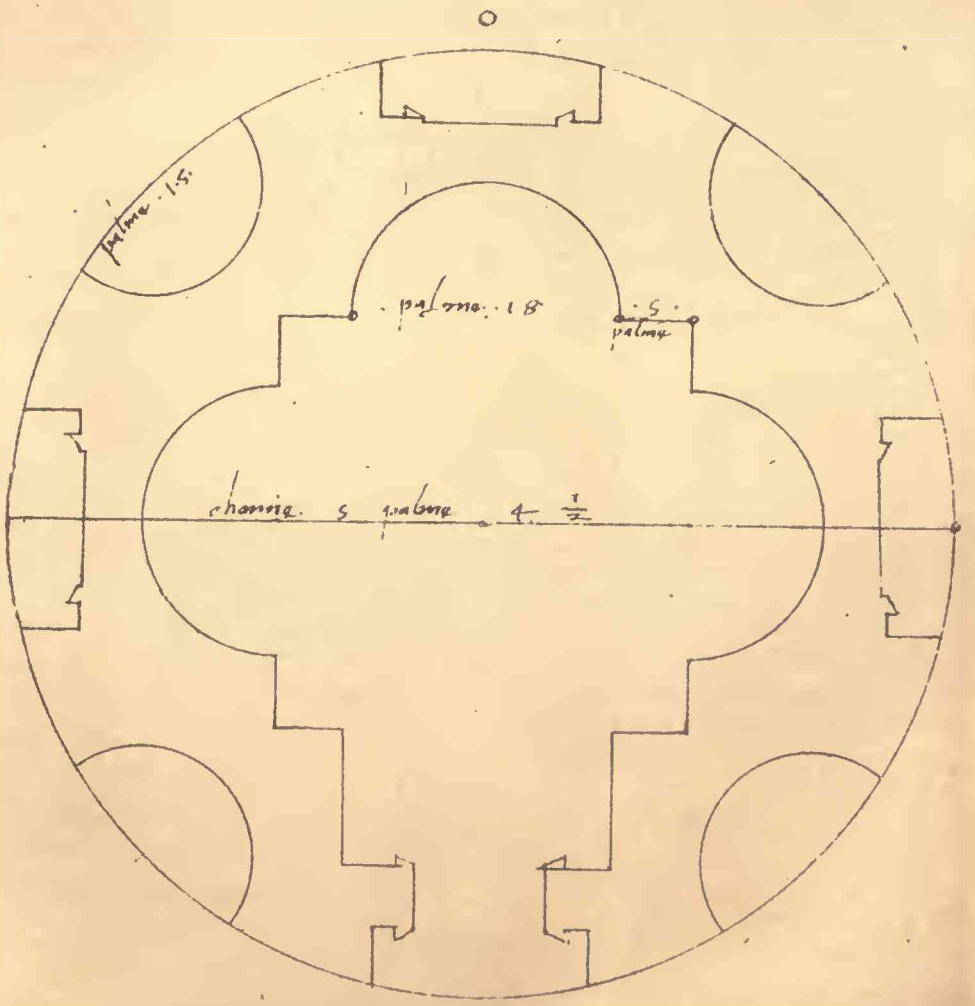


TAVOLA XXII.

EDIFICIO OTTAGONATO.

Il piano icnografico di queſto edificio, ottagonato all'eſterno, è quadrilobato internamente da altrettante abſidi tra cui s'interpongono tre spazii minori a forma di nicchie, il quarto di queſti eſſendo riſervato per la porta. L'ingreſſo eſterno vedeſi fiancheggiato da due pilaſtri isolati. Il diametro dell'ottagono vi è segnato in « chāne 10, palme 2 ».

Superiormente ſtavvi la ſeguente scritta:

« Queſto ſie uno fondamento lo quale aueua vote [1] (*aveva otto*) cholone pintade « dedentre (*piantate di dentro*) in suſe li pedeſtale (*sopra i pedestalli*). Li quale cho- « lone ereno (*erano*) de teſte. 9. lo pediſtalo aueua duve pe [2] de cholone (*due piedi* « *di colonna*) dealateca (*di altezza*) elo de dentro linice grande (*le nicchie grandi*) « aueuno (*avevano*) li frontaspitie li pichule (*le piccole*) aueuene li faneſtre [3] (*le fine-* « *stre*) de sopra chon li frontispitie (*coi frontispizi*) ed foraede detro (*di fuori e di* « *dentro*) li nice ghande (*le nicchie grandi*) aueueno li feneſtre ſinate (*segnate*) choli « fronta spitie soue (*coi suoi frontispizi*) chora (*che ora*) diremo de lagha deca sua « (*della grandezza sua*) chera (*ch'era*) chane 10 e palme 2 ete (*ed è*) alto channe 6. « e palme 1 senca tri ghade (*senza tre gradi*) chlaueua in fina la chornisa senca la « volta (*che aveva fino alla cornice, senza la vôlta*). »

[1] *Vote* per *otto*, volgarismo lombardo.

[2] *Pé* per *piede*, lombardismo.

[3] *Faneſtra* per *fineſtra*, altra corruzione del popolo lombardo.

Questo sie mio fondamento Loquale aviera. nove. cholone pricade
dedunere in susu li pedestale Liquale cholone erano
de vestre. 9 Lo pedistolo aviera due pedecholone dultoca
e lo dedentro Lincaõ chiude li fronte aspitie Liquchuse aviere
li fanestre dusopra chon li fronte aspitie cafoure dedentro Linice
chiude aviere li fenestre spinte chõ li fronte spitie
sono chiare dureno de larga dueca sua hura chiare 10 cpslom
ere alto chiamo. 6. epslime. 1 senza trighade chlaviera
fin fine Lachornisa senza tanolta

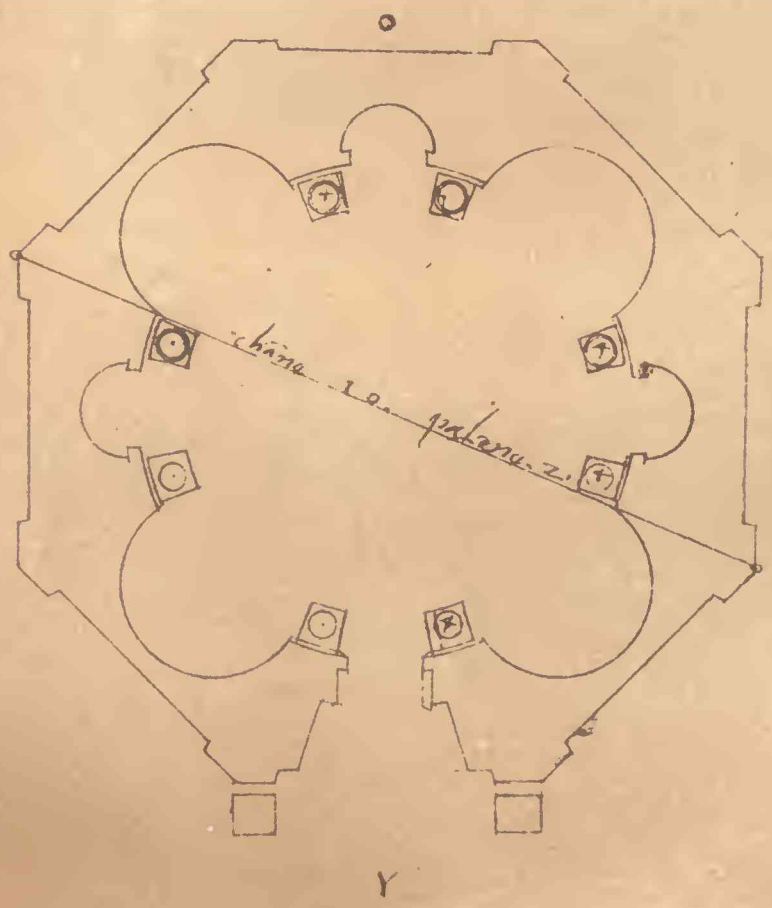


TAVOLA XXIII.

TEMPIO CIRCOLARE.

Sezione icnografica del piano ſuperiore del tempio rotondo, di cui trovaſi quella dell'inferiore nella figura seguente. All'interno, come all'eſterno, gira ricinto di esedre e di nicchie; le prime più grandi delle seconde ma perfettamente coordinate tra loro sui raggi dell'edificio. All'interno, contro la teſta di muro, tra una nicchia e l'altra, s'appoggia una colonna. Tra il giro interno e quello eſterno corre, circolarmente al centro, una lunga scalea. Quattro porte danno ingreſſo all'edificio: ciaſcuna ſta nel seno d'una delle eſedre; ma, come queſte eſedre sono in numero di tredici, così le porte non corrispondono agli asſi ortogonali dell'edificio, e le porte vi cadono irregolarmente. Una di queſte porte sembra deſtinata unicamente per ingreſſo alle scale. Così questa porta come le altre sono tenute in mezzo da due piccole colonne.

La misura del diametro dell'edificio, tra parete e parete piena eſteriore, è segnato dall'autore in « chāne 12 e palme 3. »

A piedi della figura è indicato graficamente la misura della canna.

In alto havvi la seguente scrittura:

« Queſto tempio edela (*è di là*) da litre (*dalle tre*) fontane edomia[1] (*e due miglia*)
« andādo alibane (*andando ai bagni*) de santo Jane (*di San Giovanni*) damane
« seneſtra adando (*andando*) inla (*oltre*) delo quale e achanto untato (*un tanto*) de-
« mano ſiēno (*vi è uno*) chaſtelo bianch sunopoghe (*castello bianco sopra un poggio*)
« ſiche lodito tempio ſie (*si è*) p̲ diametro chane 12 e palme. 3. intendo la prima pianta
« desopra de latera (*della terra*) Latra sara (*l'altra sarà*) sehō do la feghura (*secondo*
« *la figura*) che uera adredo (*verrà dietro*) ma queſto datera (*da terra*) p̲ fina lo
« cholonato de sopra ſiera chāne. 6. epalme. 2. dalopiano (*dal piano*) dela chornisa
« in giose (*in giù*) eteauiua quatre ſchalle (*quattro scale*) vona dolca (*una dolce*) e
« latra (*e l'altra*) chomnale (*comunale, ordinaria*) lealtre liatre ſiereno (*le altre erano*)
« chō li ghade (*coi gradini*) onpocho pugrhande (*alquanto più grandi*) donde molte
« (*molti*) penseno che ali faceseno che p̲montare che pe desmutare (*per smontare*)
« p̲che (*perchè*) li populi no seschōrtraseno p̲ lauia (*per la via*) li pu aspere (*i più*
« *aspri, difficili*) p̲ desmotare (*per smontare*) li pu dole (*più dolci*) p̲ asendere (*per*
« *ascendere*). »

[1] *Do mia* per *due miglia*, è pretto milanese.

Questo tempio cioè la dabrave fontane donde andando alibanca
da sinistra ingarte da mano senestra adando inta delo quale
eachanto, mirato demano sieno chustelo bianch sanopoche
siche lodeto tempio sie p diametro chane. 12 epalme 3. mirando
laprima pianta desopra delatera latra sara scho da lafe gheava
che uera adredo, maquesto datera p fina lo cholonato
desopra siera chane 6. epalme. 2. dalogiano dela chornisa mgiose
cerauna quatre schalle, ma dolci chatra chornale fe altre.
Lartre sieremo chotighade ompocho pugharide donde
molte pensero che alifacesero che che prionterre che pe desmuta
pche lipopuli no, se schoustrasero p lanstal lepu aspere p desmorma
lepu dote pacendere

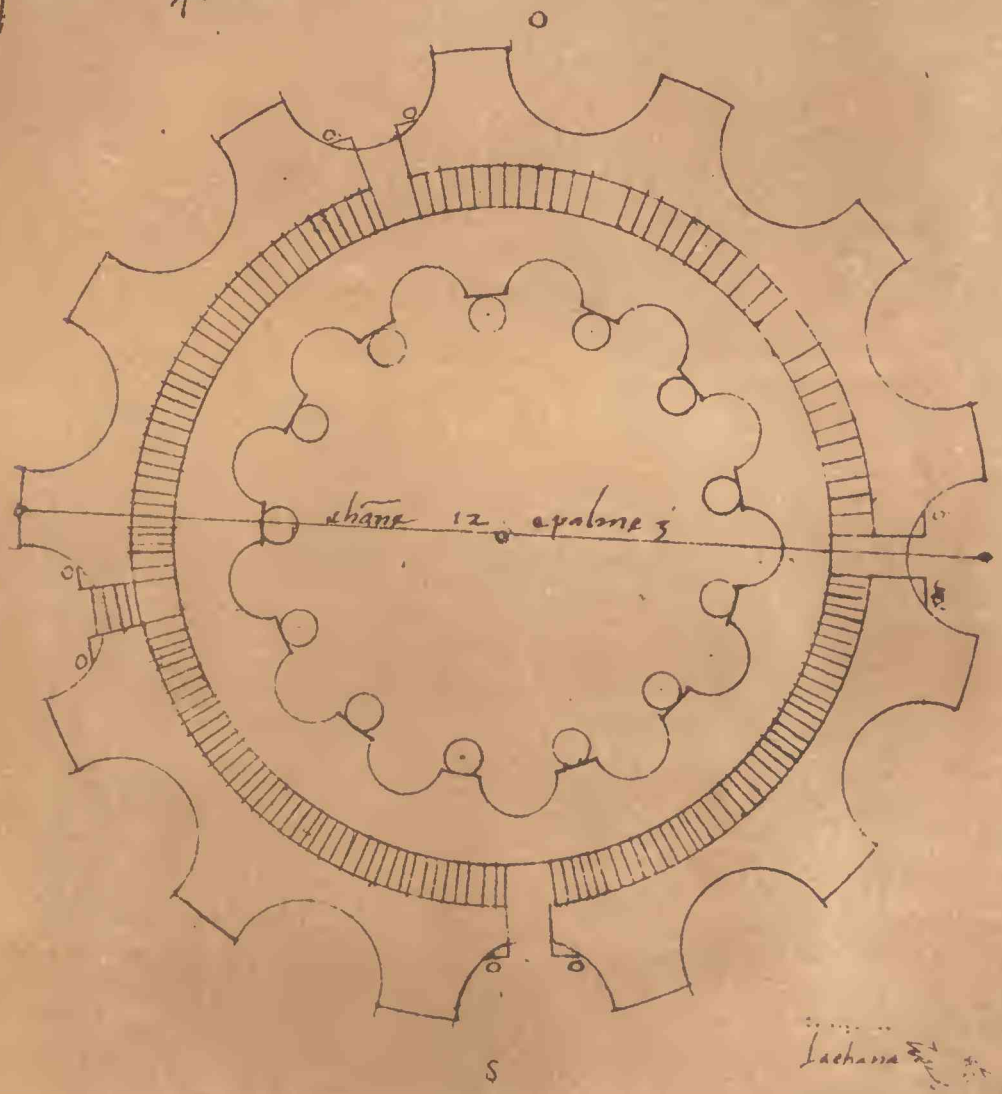


TAVOLA XXIV.

TEMPIO CIRCOLARE.

Sezione icnografica, al livello del suolo, del medeſimo tempio rotondo di cui ſi vide la parte superiore nella figura precedente. Quali le relazioni che le congiungono non è ben facile afferrare. Certo è che nè le misure, nè la collocazione del doppio colonnato che ricinge l'ambito centrale non trovano la giuſta rispondenza colla parte che loro dovrebbe sovrincombere.

Lasciamo, comunqueſia, la parola all'autore cui sembra potercene dare migliori spiegazioni: vogliamo avvertito soltanto lo ſtudioso che, sul disegno originale, nello spazio o corritoio intermedio tra i due giri di colonne, hannovi applicati, preſſo agli asſi principali, alcuni pezzetti di carta, mobili per una metà i quali laſciano vedere di sotto un groſſo muro che attraverſa lo ſpazio con alcuni gradini annesſivi.

« Queſta ſie l'atra (*è l'altra*) ſegura chonpania de dela sotepoſta (*compagna della* « *sottoposta*) la quale teinsenia (*t'insegna*) chōmo (*come*) va decernieto (*va disco-* « *perto*) lo fondamento luno ſopra latro (*l'altro*) echōmo chapita (*e come cadono*) le « tesste de li ſchale (*delle scale*) acio che (*acciocchè*) depoſa (*si possa*) chō prendere (*com-* « *prendere*) chese (*che si*) ghouernaveno soto lo pedeſtalo (*sotto il piedestallo*) e lo « piano dela basa era lo piano delo chorradore (*del corritojo*) enonera noma [1] (*e non* « *era solo*) una ſchala che montase suſe quelo piano (*che salisse su quel piano*) eun- « altra che montava de sopra la grilanda de sopra (*la ghirlanda superiore*) et erali « balauſtre (*ed eranvi balaustri*) a tute li tre piano quelij due desoto e quelo de sopa « alachupel [2] (*a tutti i tre piani, ai due di sotto e a quello disopra alla cupola*). »

[1] *Nomà o domà* per *soltanto* fu già notato.

[2] Una sforacchiatura nel foglio non lascia vedere l'ultima lettera, evidentemente un'*a*.

Questa pietra fe ghuria chomprana do dela sotaposta
tanpale e reinsenia chõmo nadecermiero lafontanamento luno
sopra latro e chõmo chapita la tessa delischale acio chy
deposa chõ prandere chase thonermanuno sorolopedestalo
lopiano dela basa era lopiano delochovradore e monera nama
lina schala chamontase suse quelo piano e matera
chemo mana desopra lachirlanda desopra. que erate balaustre
Arute lutupiano quelly, ana desoto. e quelo desopa alachupela

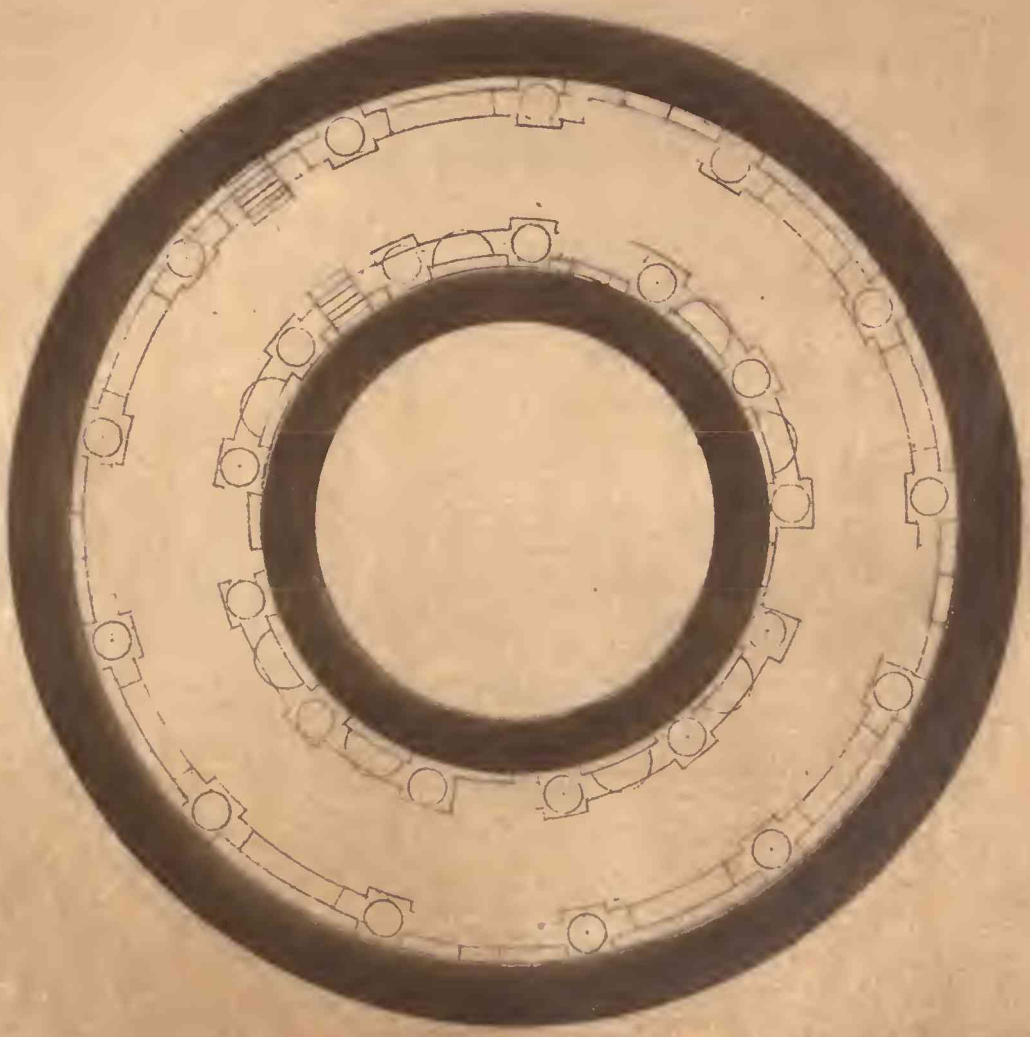


TAVOLA XXV.

TEMPIO MULTIFORME.

Queſto è uno de' più bizzarri piani icnografici del libro. Dall'autore è qualificato ſiccome tempio, benchè nulla lo dimoſtri tale. Del reſto, si vede compoſto di parecchie sale, altre circolari, altre quadrilobate, talune rettangolari ed anche baſilicali, con scale a chiocciola intorno al punto centrale. Alcune parti vanno contraſſegnate dalle misure.

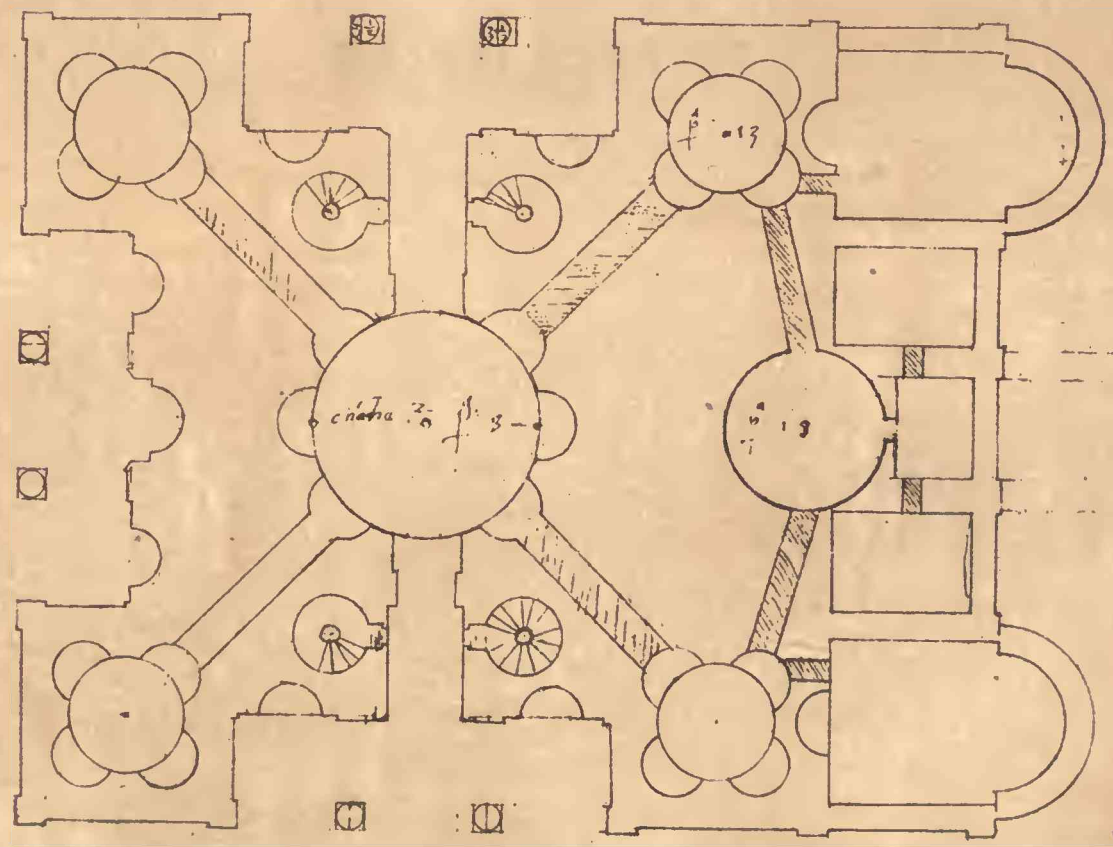
Vi ſtanno in alto le parole seguenti:

« Queſte ſie uno tempio lo quale era suso la ſtrada de Andare a fraſchada (*a Fra-*
« *scati*) onpocho diſchoſto dela marana lo quale tempio siera (*era*) chane 12[1] epalme 6
« p uno uerso·p l'atro (*per l'altro*) verso ſiera chane. 8. e palme...[2] chomo teude la
« feghura (*siccome vedi la figura*) de la quale era chontie (*corinzio*) de tesste (*di teste*)
« 9 intendo lo deſoto. »

[1] Nel testo prima era scritto 13 corretto poi in 12.

[2] A questo luogo del manoscritto s'incontra una cancellatura.

Questo fie uno tempio lo quale era suso la strata de Andare afraschado
onpocho dischosto de lamaranna Loqualo tempio. sieva chiarie 13. epalme
p. mou. uso p. latro verso sieva chiarie 18. epalme. ; chomo tenede la fa
ghura de laquale era chontra dessegno. mtendo lo desoto



11

TAVOLA XXVI.

EDIFICIO CIRCOLARE.

Piano icnografico d'un edificio circolare chiuso entro un recinto o peribolo rettangolare.

Come alla tavola XXIV, queſta rotonda sarebbe compoſta specialmente da un corritojo conterminato da un doppio giro di colonne. Queſte ſono in numero di sedici per ciascun lato del giro circolare, e s'incontrano sulle linee dei raggi, ad eccezione dei punti dove parrebbero trovarſi i due passaggi, all'alto e al baſſo del diſegno.

Entro la zona, chiuſa nel giro delle colonne, si notano quattro ſcale, che mettono capo fuori del recinto, e che, dentro di eſſo, ne ſeguono parte della curva per arreſtarsi ad una piccola ſcala a chiocciola. Dal diſegno originale appare meglio la diſposizione delle ſcale brevi, che cadono ſulla verticale del diſegno e vanno, in parte, coperte da ritagli di carta, appoſti in guisa da eſſere ſollevati in parte, come quelli di cui fu avvertita l'applicazione alla tavola sopra ricordata.

In quale modo e in quali punti coteſte ſcale poſſano funzionare mal si comprende. Alcune hanno forse tratto alle parti ſotterranee, altre ai piani ſuperiori.

È difficile puranche, per mancanza d'ogni ſcrittura, far parola della sua deſtinazione, delle ſue miſure e delle ſue parti acceſſorie; ſolo ci permettiamo di dire che a queſte ſembrano riferirſi le ſezioni icnografiche fortemente ombrate.

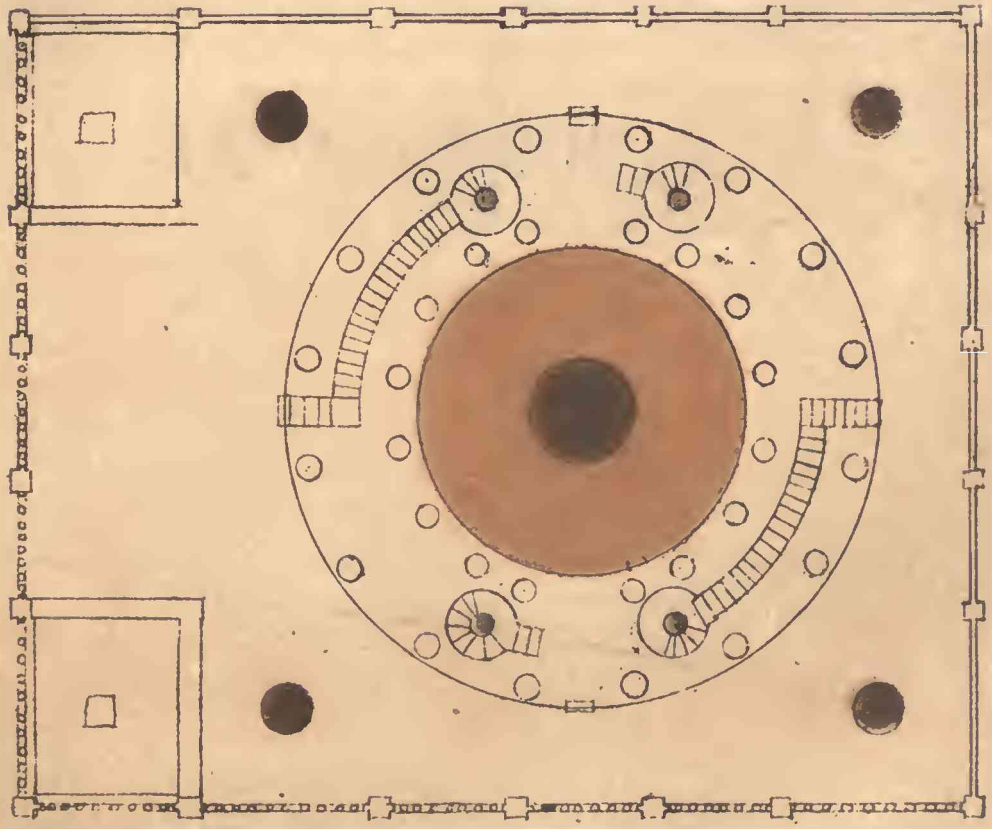


TAVOLA XXVII.

TEMPIO DOPPIO.

Diano icnografico d'un edificio circolare cui aderisce e ſi connette per manifeſto paſſaggio intermedio, un altro di forma baſilicale. Dalla nota dell'artiſta, ſi poſſono avere per due tempii uniti. L'ambito circolare moſtraſi soſtenuto da otto colonne: quattro esedre e tre ſeni angolari ſi interpongono tra le colonne. L'ottavo intercollonico trovasi occupato dalla porta. L'ambito di forma baſilicale componeſi, oltre l'esedra principale, di altre esedre o nicchie, una delle quali è modificata per dare ingreſſo al luogo dall'eſterno, di modo che alla baſilica si entra da un lato e ad un angolo di eſſa: dalla basilica poi ſi paſſa alla rotonda.

Di fianco all'abſide della prima veggonſi scale per ascendere alle parti ſuperiori dell'edificio.

A capo della figura leggeſi quanto segue:

« Queſto ſieuo (*è uno*) tempio louale edredo (*il quale è posto dietro*) alamara (*alla*
« *Marana*) lo quale choritye (*il quale è corinzio*) de tesste. 7. uno 1/8 tessta (*e di un*
« *ottavo di testa*) etera pano (*ed era piano*) elo desopra fato chomo uno baevudo (*baule?*)
« chō la chornisa (*colla cornice*) intaliata elaqua (*intagliata e la quale*) saliua defora
« da leboche de lione (*usciva dalle bocche di leone*) de sopra de la chornisa era lo-
« usato modo (*erano al modo usato*) liarche (*gli archi*). »

Questo sarano tempio Lonala edrito alamaya poquale chorresse
de tesse - 7 dorto $\frac{1}{8}$ tessita etera piano elodasopra faco chomo
mio bardaudo chō lachormisa mitaliata elaqual salena defora da
Lebache delione desopra delachormisa era lonsato modo

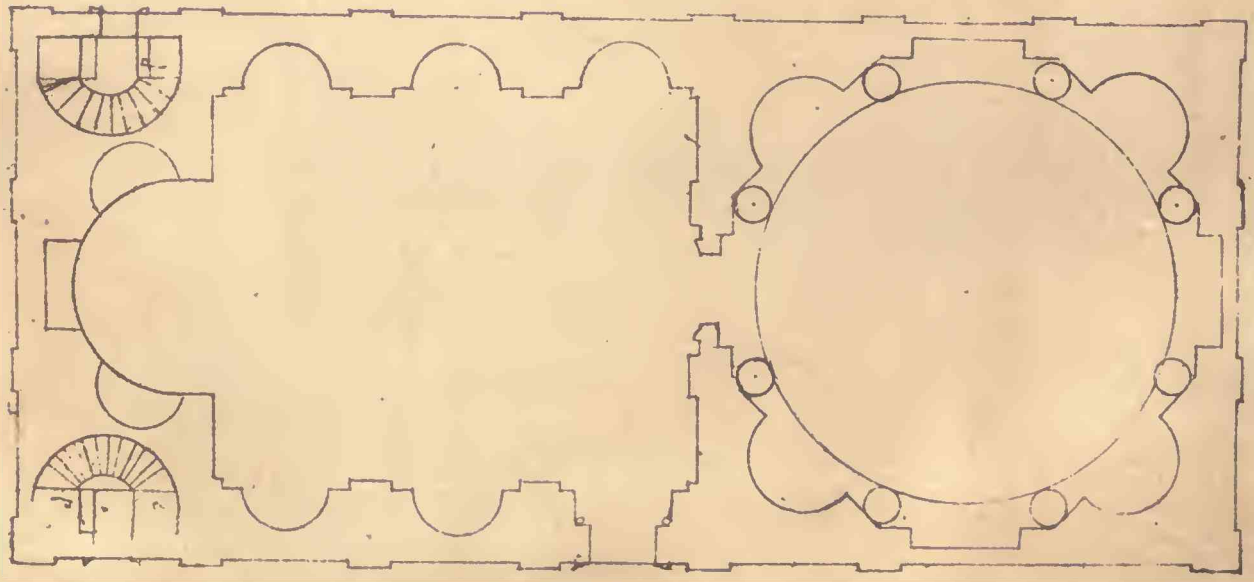


TAVOLA XXVIII.

EDIFICIO QUADRATO.

Piano icnografico d'un edificio, o sala quadrata, aſſai regolare così all'eſterno come all'interno; nella qual parte, davanti alle pareti, ſtanno dodici colonne dispoſte in giro ſimmetricamente, fra cui s'interpongono, alternandosi, nicchie e sfondi piani di lieve profondità. Diverſi numeri segnano la misura dei pilaſtri, degl'insenamenti, della porta e del lato maggiore dell'edificio: questo è indicato in palmi 26.

In teſta della figura ſta la scrittura seguente:

« Queſto e defora (*è di fuori*) de laporta de santa chorsa (*Croce*) pocho lōtano « (*lontano*) dali mura de Roma eſe (*ed è*) quadro epalme 26. largho alto palme 32 « cho Frontespitie (*col frontispizio*) in de la fatiada denace (*nella facciata davanti*) « ſiera 2 faneſtre e de dre [1] (*di dietro*) sopara (*sopra*) delinie (*delle linee*) liene (*ve « ne*) erno alte da terra palme 5 linie (*le linee*) erano palme 6. lifeneſtre ſiereno « palme 5 ½ Lo frontaspitie echoſi (*e così*) era senate (*erano disegnate*) lia ter faca « de (*le altre facciate*) defora e de dentre. »

[1] *De dre* per *dietro,* motto già notato, affatto lombardo.

Questo e defora de la porta de santa chorsa pocho lontano de li mure de Roma esse quadro e palme 26 largho e alto palme 32 cho Frontaspitie in de la fatiada de nace siera 2 fanestre e de due sopam de linie Lione erno alte da terra palme 5 linie erno palme 6. Li fenestre sigueno palme 5 ½. Lo frontaspitie e chosi da sernatesia ter faciade de fora e de dentro

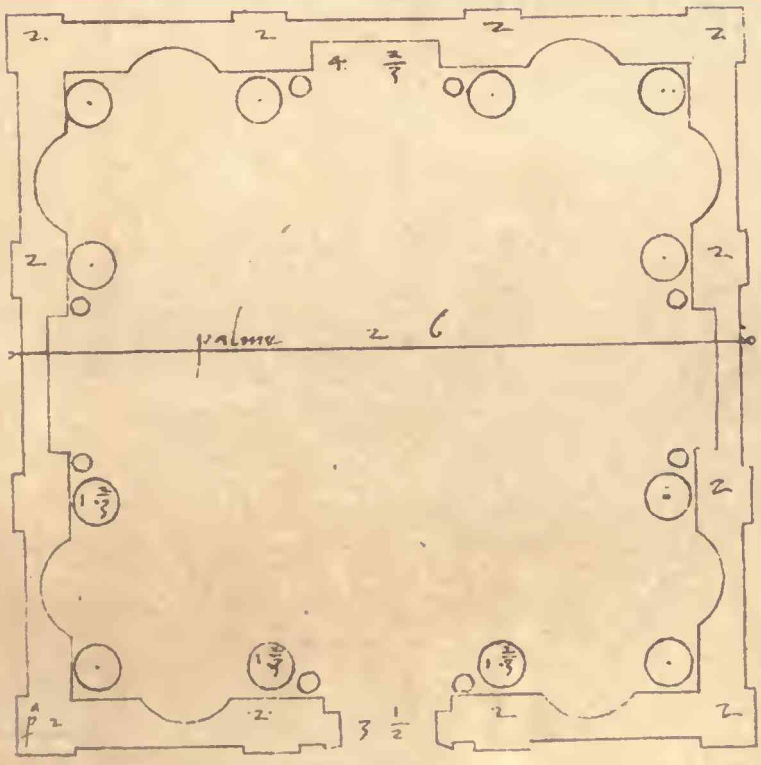


TAVOLA XXIX.

EDIFICIO OTTAGONATO.

Il piano icnografico di queſto edificio è non meno bizzarro internamente che eſteriormente, benchè euritmico e regolare. Se non che nel di dentro appare meglio la regolarità della forma, eſſendo ogni faccia dell'ottagono occupata da una larga nicchia, fatta eccezione di quella nel cui ſpazio s'apre la porta. La regolarità dell'ottagono è meno viſibile al di fuori, perciocchè sugli angoli va interrotto da colonne prominenti inneſtate nel muro, e negli spazii piani da seni circolari e rettangolari.

I diverſi numeri indicano, in palmi, sì gl'insenamenti che le sporgenze delle colonne, ecc. Il diametro masſimo dell'edificio, da colonna a colonna, è segnato in « palme 47, » locchè darebbe idea d'un edificio riſtretto anzichenò, cioè tale il cui interno oltrepaſſerebbe ben poco più della misura di cinque metri.

In alto della figura v'ha la seguente scritta:

« Queſto ſie defora delaporta desanto pranchacio (*San Pancrazio*) da la banda « delo teuero (*del Tevere*) ette (*ed è*) in delo piano ete asaie intregho (*ed è assai « integro*) ma lispoie (*le spoglie, i rivestimenti*) ghe sono levato (*che furono rimossi*)e le- « feghure li quale otrouato che ereano n.° (*numero*) 38 pche (*perchè*) vera suxe (*ve « ne erano sopra*) li cholone me chim intendo (*me ch'io m'intendo*) defora via [1] (*fuori « all'intorno*) Lo dito tempio era sence lumo (*senza lume*) saluo che laponta (*alla « sommità*) de lauolta che era aperta era vnotondo loquale era palme. 6. neto (*netto, « di luce*) ora tornamo Ali cholonate cheereno (*ch'erano*) dedetro (*di dentro*) due « luno desopra alatro (*dell'altro*) chō le Membre cove (*con le membrature cave, in- « cavate*) chō lipediſta (*coi piedistalli*) ebasa echornixe (*e base e cornice*) equō quelo « ghe quōvene (*e con quello che conviene*) eli nice li quale ereno de dentro ereno « cholo frontaspitie (*col frontispizio*) ſoto alarchtrave choſi (*così*) de dentro quato « (*quanto*) de fora Anchora li cholone defora aueueno lo pediſtalo soto ereno. 9. tes- « ſte l'Atece ſiera (*l'attico era*) palme 68 p fina ala ponta [2] Li altre mexure sono « dentre ī (*in*) deli ſue ſpacie. »

[1] *Fora via* o *foeura via,* espresſione affatto lombarda per indicare *intorno via, all'infuori.*

[2] Non è posſibile intendere diversamente queſta misura che come quella che indica l'altezza dal suolo alla linea superiore dell'attico, cioè m. 15, 191.

Questo fie defora dela porta defanto pranchaicio dela banda dulo
tenaro etre in delo piano etc asaie intreghe ma lispoie
ghe fono tenato elafegture Liquale otrouato che erano p.i 38
p che nera suxe Licholone me chin intendo defora ma lodre
tempio era serie Lumo salno che Laponta de lazolta che
era aperta era motondo Loquale era palme .6. neto oratorio ma
Alicholonate chevano dedetro due Lumo desopra dlatro chō La
Membre cone chō Lipedista ebasa echornixe ~~echē~~ eqūo quelo
ghe quādrane eli nice Liquale ereno dedentro ereno ohela
frontaspitie soto alarchtraue chosi dederaro quato defora
Anchora Licholone defora ancuero Lopedistalo soto ereno .9.
tesste Lātece siera palme 6 8 p fina alaponta Laltre mexure
Sono dentre.

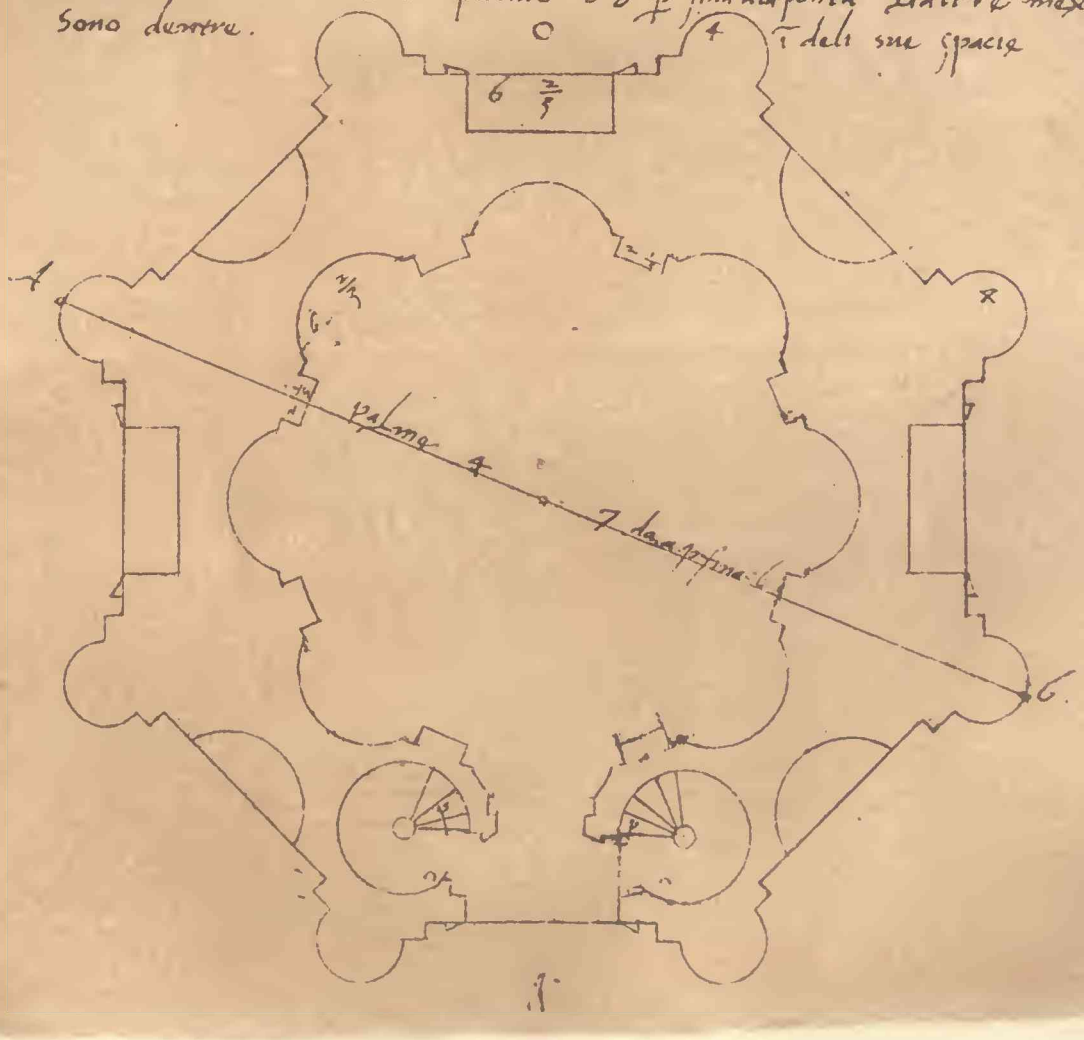


TAVOLA XXX.

S. GIOVANNI AL BATTISTERO.

EDIFICIO QUADRATO.

Il piano icnografico del presente edificio, un quadrato ad angoli mozzi, è fra quelli di cui mal ſi riesce a definire l'originaria deſtinazione, poichè la dichiarazione dell'artiſta non eſprime altro che quella del ſuo tempo.

L'interno ſi comparte in cinque spazii: il principale ha forma di croce greca, lasciando nei seni angolari il giuſto luogo a quattro piccoli ottagoni regolari, con che rimane pienamente compita la planimetria generale dell'edificio.

Il quale edificio tiene, da muro a muro eſterno (base del quadrato), « chane 5. palme 4, » come vi è segnato; e gli ottagoni minori misurano sull'aſſe palmi 14.

L'ingreſſo dall'eſterno nello spazio maggiore accade per una porta fiancheggiata, così dentro come ſuori, da colonne. Negli ottagoni ſi entra dalla sala centrale.

A capo della figura ſtanno le linee seguenti:

« Queſto e S iane alo batiſterio (*è S. Giovanni al battisterio*) chontra ala porta « delo chortile Queſto ſie quelo lo quale ali (*ha le*) cholone de labſtro (*d'alabastro*) « denaze dela porta (*davanti della porta*) che fato lauota dechanone (*cui fu fatta « la vôlta di cannoni, tegole tubulari*) p fareghe lomosaicho sux (*per fargli sopra il « mosaico*). »

Questo è S iana alobatisterio chorrera alaporta delochorsele
questo fie quelo Loquale ali cholone dulabastro demazo dalaporta
che fatto Lariata dechanone p fareghe Lomosaicho

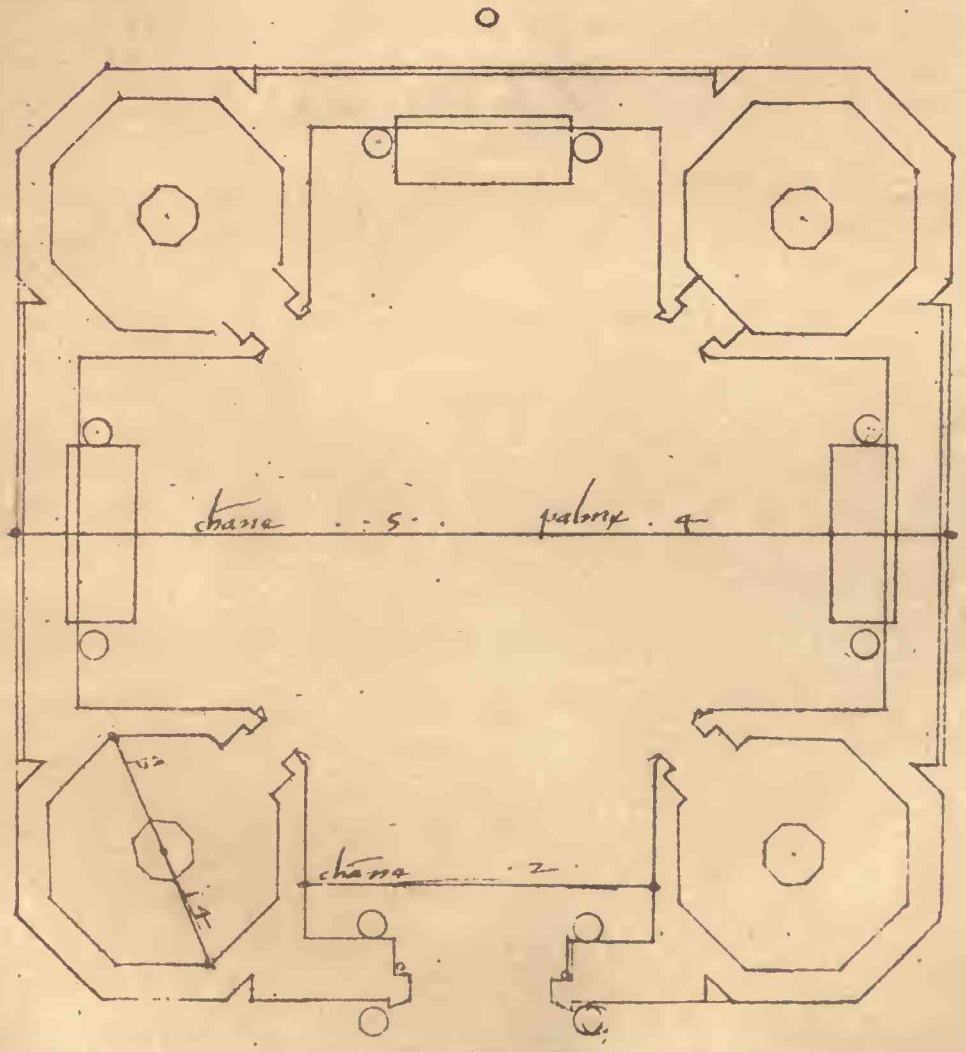


TAVOLA XXXI.

GRANDE EDIFICIO QUADRATO.

Dal piano icnografico di queſto edificio, eſattamente quadrato, è difficile deſumerne la deſtinazione. Vi ſono notevoli le numeroſe colonne, equidiſtanti nella direzione, parallele ai lati in modo da preſentare una ſcacchiera perfetta, colla ſola eccezione che al centro laſciano un intervallo di ſette intercolloni doppii, incrociantesi ad angolo retto onde ne riſulta uno ſpazio libero che prende aspetto planimetrico d'una croce greca.

Del reſto, sala, o piuttoſto che ipogeo sia deſſo, conta venti colonne per lato, donde ne verrebbe un numero di 400 colonne, ſe tale numero non si trovaſſe ridotto a 380 dallo ſpazio libero al centro.

Gli intercolloni nella figura sono segnati nella miſura di palmi 8; e poichè le colonne ſono groſſe palmi 4, come è detto nella postilla dell'artista, così si può tenere la dimenſione del lato dell'edificio in 24 canne (m. 53, 62).

Maggiori ſpiegazioni ſono date dalla ſcritta ſeguente ſuperiore alla figura.

« Queſto e quadracto (*è quadrato*) Li cholone creno (*erano*) ghroſe palme 4 ereno » tesste. 8. $^2/_3$ chō liarchitraue quadtre (*quadro*) chō li ſofite de malmero (*coi ſoffitti di* » *marmo*) intaliate ſutilemete (*intagliato sottilmente*). Li cholone ereno de malmero » meſciato ſalue quelie e de fora via e quele de quela chosa che ereno de gharnle [1] (?) » edeſotto ed ſopra (*e di ſotto e di ſopra*) et era de la de ſanto sebaſtiano (*ed era* » *oltre San Sebaſtiano*) domilia (*due miglia*) a quelo piano doue (*dov'è*) quelo chaſtelo » biancho che era decholonexe (*dei Colonnesi, ſignori della Colonna*). »

[1] *Gharnle*, parola per sè senza significazione; parrebbe una imperfetta trascrizione di *gharnito* o *granito*.

Questo è quadretto Licholone, erano chirosa palme 4 e vano
tesoro 8 . $\frac{2}{3}$ chō Liarchitrave quadere chō Lisofita de
malmaro intaliata sutilamente. Licholone erano
de malmaro mesciato ~~gran~~ salsa quelle de fora ma
equale de quale chosa che erano de grande edesoto
ed sopra erano dela de santo sabastiano domlia equalo piano
dove quale chastelo bianchо che era de chō Lamaxe

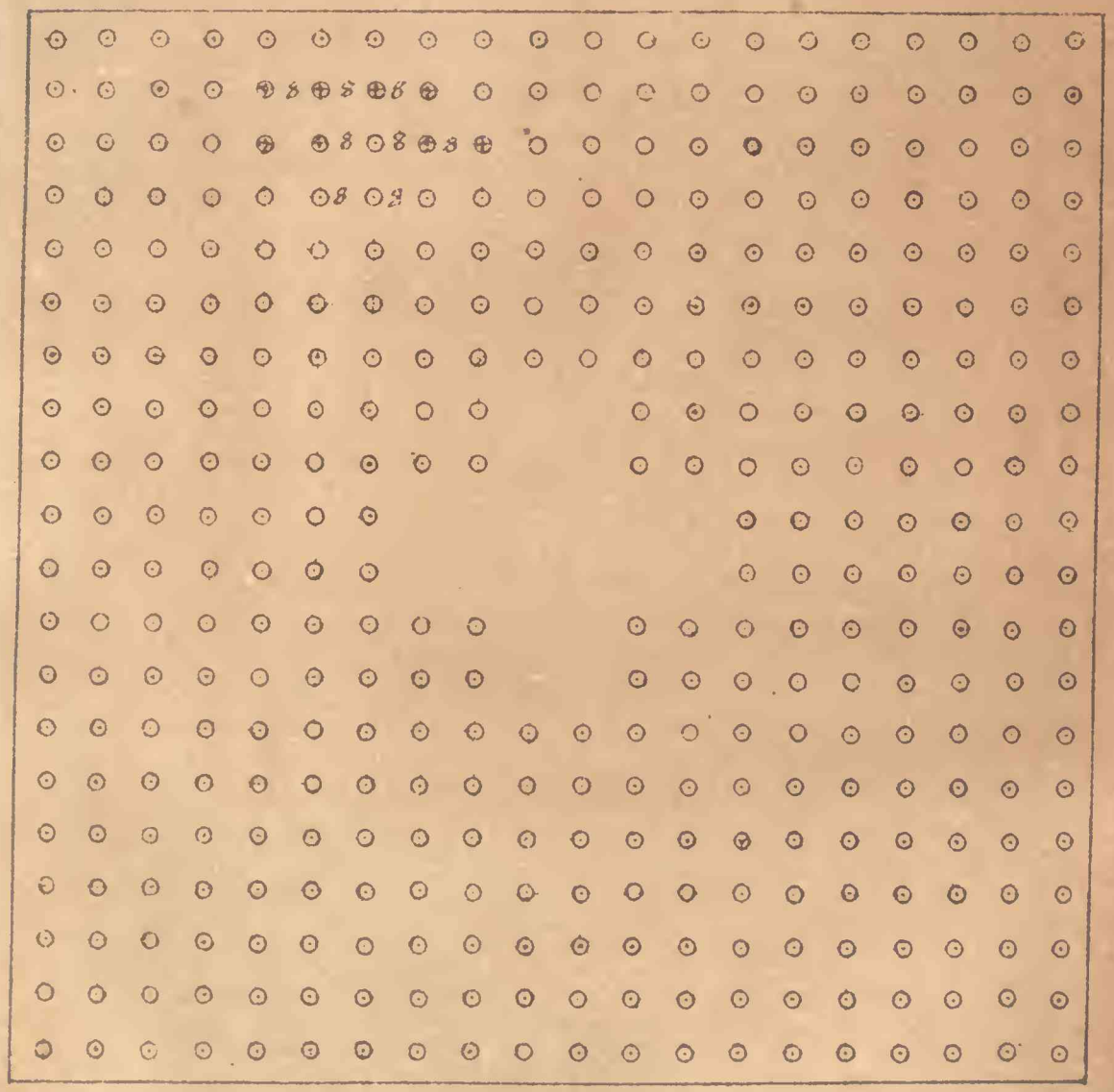


TAVOLA XXXII.

EDIFICIO A CROCE GRECA.

Nulla di più femplice e primitivo di queſt' edificio d' ignota deſtinazione; forse apparteneva all' ordine delle edicole funerarie. Il ſuo piano icnografico laſcia travedere che agli angoli, così ſporgenti come rientranti, teneva dei pilāſtri quadrati di rinforzo.

Le ſeguenti parole ſtanno in alto della figura.

« Queſto sie poſo (*è dietro*) S. iano de fora (*S. Giovanni di fuori*) adre[1] de alimure » (*lungo delle mura*) e depeperino e longho chāne 6. e palme nula[2] (*nulla.*) Alto li » cholone tesste 8 e 3/7 li cholone ſono ghroſe palm. 3. Aueua suxe (*avevano ſopra*) » li quatre chōlone vno (*un*) tiborio quadracto asindeua vno chōlonacto (*un colonnato*) » de ſopra de la chornixa chō lo piediſtolo (*col piedeſtallo*) propocionato (*propor-* » *zionato.*) »

[1] *Adré*, per *addietro*, parola lombarda, come fu già notato.

[2] *Nula*, per *nulla* e col ſignificato di zero, è comune nei dialetti lombardi.

questo sia posto Siano defora adrx de alumory e de peperin
e longho chane 6 e palma mila Alto Inchotone tessta
8 e 3/7 Inchotone sono grosse palm. 3. Anerra suxe
Ignatre chotone Inpotibonio quadracto agandyna Inno chō
Ionacto desopra de lachornixa chō Lo quadrato lo proportionate

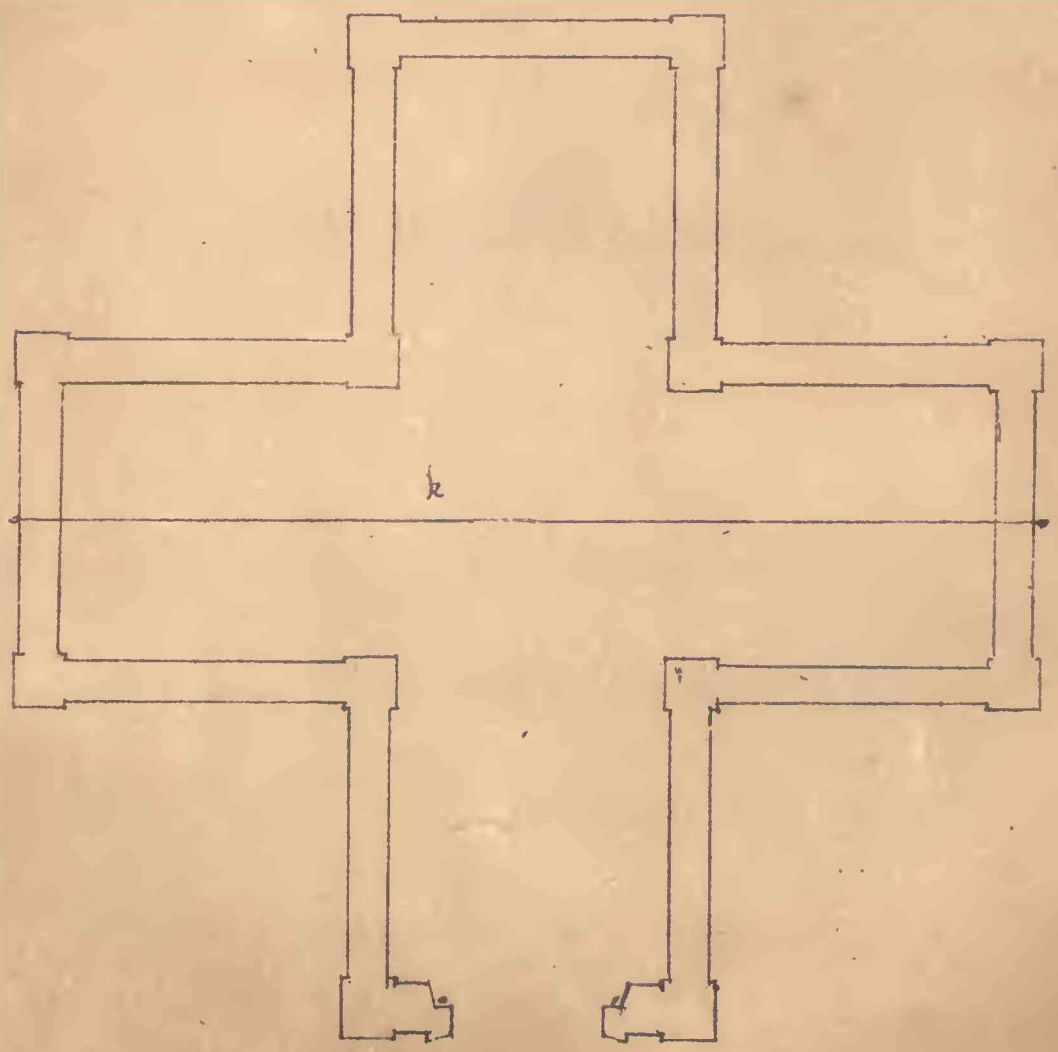


TAVOLA XXXIII.

TEMPIO OTTAGONALE.

Il piano icnografico di queſto edificio, a forma d'ottagono regolare, dall'autore è detto eſſere quello d'un tempio. Eſſo ha certa quale ſomiglianza con quello recato dalla fig. 22: se non che il presente offre forme più ricche di riſalti all'eſteriore e più regolari allo interiore; dove le nicchie ſulle diagonali prendono proporzioni più armoniche, e dove profondi inſenamenti rettangolari s'inframmettano fugli assi ortogonali: ad uno di eſſi riſponde l'ingreſſo.

Otto colonne isolate, agli angoli interni, diſegnano la disposizione dell'ottagono. Delle colonne vi è data la miſura del diametro in palmi 3 $^1/_2$: dell'aſſe dell'edificio intero, da faccia a faccia esteriore, quella in « chāne 4, palme 8. »

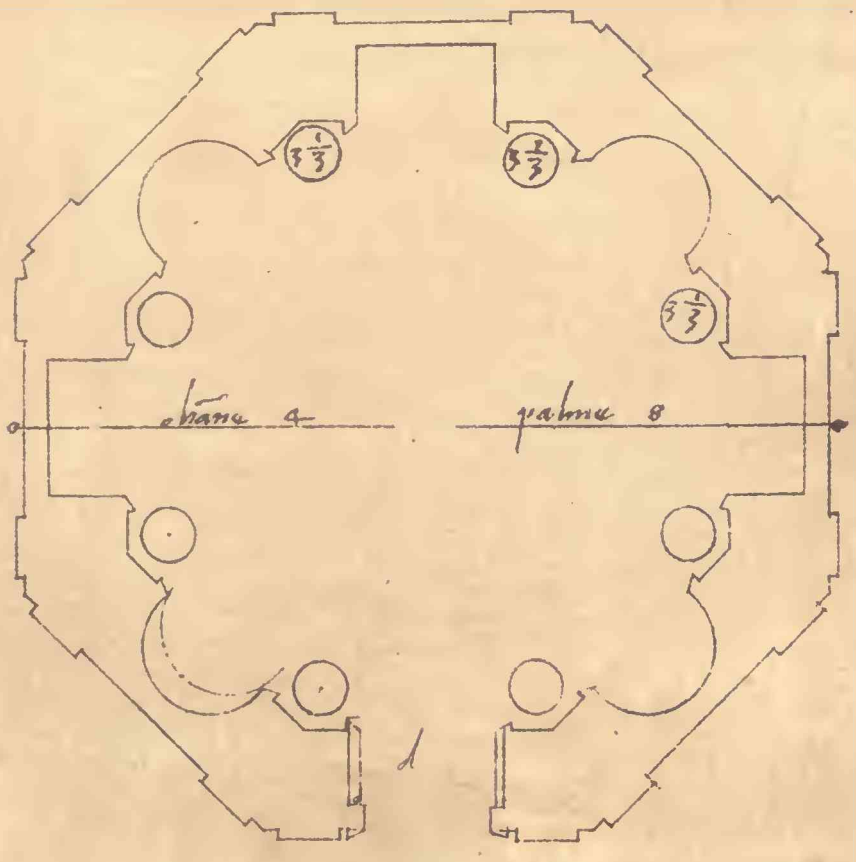
In fronte ſta lo scritto:

« Queſto tempio sie apoſo Aſanto paulo in de liorte (*negli orti*) li quale ſono tra
» quelij ehole (*quei colli*) ma queſto si era uno pocho arleuacto (*alquanto rilevato*) in
» ſuxo uno pogo (*un poggio*) lo quale tempio liortorane (*le ortolane*) lo adopereno
» p ſtantia eano (*e vi hanno*) leuato li eholone (*tolto le colonne*) tonde li quale ereno
» de dentre eano (*e hanno*) artifiehto (*artificio o lavoro*) piu de lamita[1] (*più della*
» *metà*) ehe era arouneto manoluno (*le quali erano rovinate meno una*) arctifiehato (*la-*
» *vorata*) in de la forma ehe lera lano ehoeato (*che aveva l'hanno collocata*) alore
» prepoſto (*al loro propoſito*) eleuato li ſpoje (*e hanno levate le ſpoglie*) donde ghe
» anehora delimalmere medeſemo (*onde havvi ancora del marmo medeſimo*) eoue[2]
» (*eode*) baxe arehitaue chornixe tronehe de feghure e loro medesemamete (*medeſi-*
» *mamente*) liano poſte inopere in de lartifiehacione ehe ano fate (*nell'edificazione*
» *ehe vi hanno fatto*) lo dito tempio era ehāne n°. (*numero*) 4 e palme 8 Lieho-
» lone ereno de tesste 9 lopedeſtalo era tesste. 2. ehapitelo alusato (*al ſolito*) eonial-
» tro mebro (*e ogni altro membro*). »

[1] *Mità*, per *Metà*, così il volgo lombardo.

[2] *Coue*, per *code*, pretto lombardiſmo.

Questo tempio fu aposo Afanto paulo in da horta Liquale
fono, tra quely chole ma questo sera uno pōho arlauacto
in suxo uno pogo Lo quale tempio hovtorana Lo a dopreuano
p stantia cimolauato Licholone tonde Liquale erano de dentri
erano Lapidifichto pinde lanitta che era arouncto manopano
arctifichato in da Lafōma che lera Lano chōcato alora preposto
elauato Lispiore dapide che anchora delimalmera medesim
coua baxe architaue chornixe tronche de fechraue e lora me de
smamete Liano poste inopera in de lartifichacione che ano fata
Lo dito tempio era chane vj 4 epalme 8 Licholone erano de
teste 5 9 Lopedestolo era tesseraje chapitelo alusato comaltro
mebro



p.

TAVOLA XXXIV.

TEMPIO CIRCOLARE.

Il piano icnografico di questo edificio, che osiamo dire di un tempio, vedesi così all'interno che all'esterno, compartito in dodici raggi: sulla linea di ciascun d'essi sta, all'interno, una colonna isolata di palmi 3 di diametro e di contro, all'infuori, una mezza colonna impostata nella parete, di pari diametro. Fra gl'intercolloni, da ambe le parti e nel medesimo ordine, s'alternano nicchie semicircolari e rettangolari, ad eccezione dello spazio d'intercollonio destinato a costituire la porta.

Il lume interno scende da un lacunare centrale e circolare, aperto a cielo, largo palmi 6, com'è segnato nella figura istessa.

A capo di essa havvi la seguente scritta:

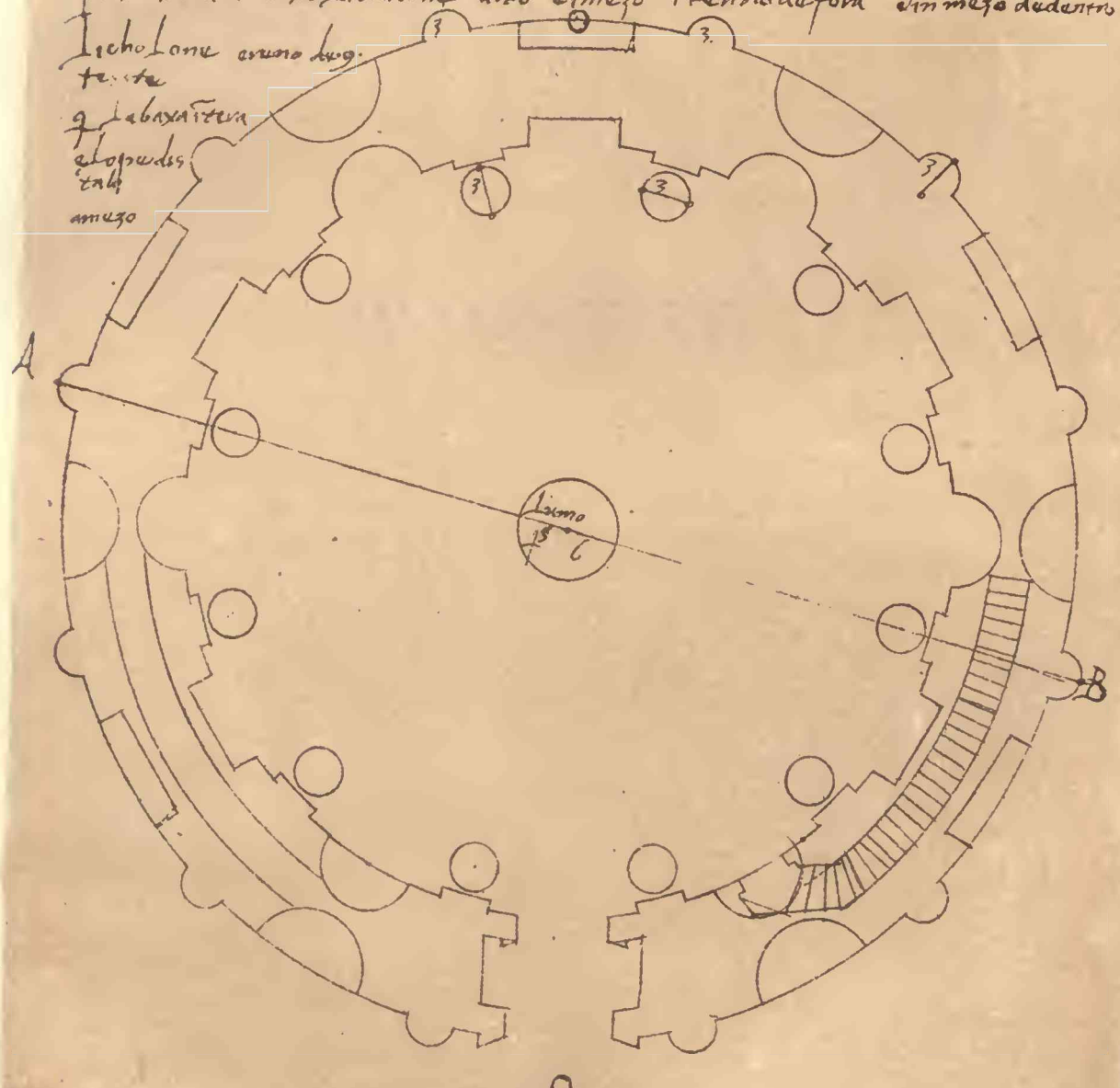
« Questo siera onpocho descosto de questo denaco (*di quello d'avanti*)[1] era rouinato tucte lauolta (*tutta la vôlta*) e mezo locholonato desopra mamolto bene sepo (*si può*) intendere anchora diremo delimebre e mesure pima ale p diametro (*laprima la è per diametro*) da A p finna (*perfine a*) B chane 6 palme 3 e ½ etera duu[2] (*due*) cholonate luna de sopra de l'atro (*colonnati uno sopra dell'altro*) maseretirauno (*ma si ritiravano*) i suxe lidrite delimure de dentre (*in sul dritto delle mura di dentro*) quatro difora ete simele mente restaveno dopie li cholonate et aueva dove (*due*) schare (*scale*) in mezo delimure chome mostra la feghura laitrata (*l'entrata*) sarisolueua (*si risolveva*) soto a quelo nico (*sotto a quella nicchia*) doue in trauano (*entravano, si entrava*) et orouato (*e ho trovato*) che liera (*vi erano*) feghure n. 84. pche nera (*perchè ne erano*) i fuxo li (*in sulle*) cholone alto eimezo (*e in mezzo*) itendo de fora e in mezo de dentro li cholone ereno de. 9. tesste q (*qui*) labaxaitera elo pe distalo a mezo (*la base era intera e il piedestallo a metà*). »

[1] La mancanza di certezza in cui siamo che l'ordine presente delle tavole sia quello stesso tenuto dall'artista non ci permette di affermare che questo edificio fosse situato piuttosto presso il tempio dinotato nella tavola precedente o presso altro qualsiasi della collezione.

[2] *Duu* per *due*, voce numerale lombarda.

Questo siera onpocho deschosto de questo deraco era vouinato tucto
lanobta e mezo locholonata desopra manolto bene sepo intendere an
chora diremo de lamebre emesure prima qle p diametro da A p fimia
B chane 10 palme 3 e ½ erera dulichōlonate 1 luna desopra delatio
maseretie Aurno 1 suxe ledete delimure dedentre quatro difora
et simele mente restauerno doprie licholonate et aueua dohe schare
in mezo delimure chōme mostra la feghura lagitrata sarisoluena
soto aquelo nico doue in trauano et oronato che liem feghure 1 8 4
pche nera 1 suxo licholone alto e mezo 1 tendo defora e in mezo dedentro

licholone erano dug.
tenete
q labaxaitera
e lopredis
tale
amezo



O
h.

TAVOLA XXXV.

PORTICO.

Veduta proſpettica di un'ala di portico d'ordine dorico, ſorgente ſopra un ſtilobato risaltato alle baſi: lo corona una trabeazione perfettamente membrificata di architrave, fregio con triglifi e metope, e per ultimo di cornice, superiormente alla quale l'edificio si vede continuare.

Le colonne ſono ſcanalate, e mostrano ſegni che le farebbero credere anche con bacchetta.

Più indietro, la parete di sfondo al portico scopresi liscia al piede, e fasciata, all'altezza di due terzi di colonna, da una ricca corniciatura architravata con fregi nello zoforo. La parete ſuperiormente alla cornice si preſenta regolarmente corſa da bozze piane iſodome.

Sotto al diſegno si legge:

« A marſolio (*Marforio*) dirimpecto (*dirimpetto*) al archo (all'*arco*) queſti vane » ano (*vani hanno*) asere (*ad occidente*) una teſte mancha (*una teſtata mancante?*). »

A marfolio dariniperato Al archo questi manq anco aqura mnr russo
mon. hn

TAVOLA XXXVI.

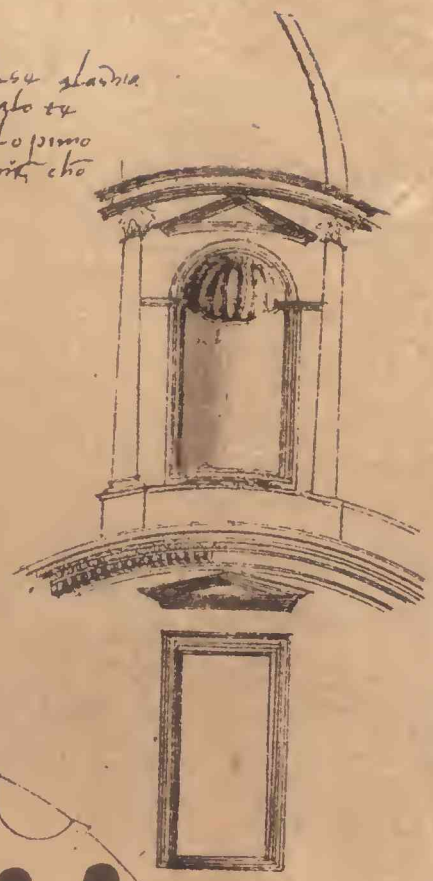
TEMPIO CIRCOLARE.

La ſezione icnografica di quest'edificio dimoſtra che era sorretto da doppio giro di colonne variamente, anzi bizzarramente diſpoſte riſpetto agli assi del cerchio. La parte laſciata senza tinta ſembra indicare la sezione del piano ſuperiore; e lo ſarebbe credere la porzione prospettica di eſſo in elevazione, diſegnata nell'alto, a deſtra della figura, dove appare che vi ſarebbero accomodate ſul giro quelle nicchie che veggonſi ſegnate così internamente che eſternamente nella ſezione planimetrica. Da coteſta frazione di diſegno si apprende pure che l'edificio era coperto da cupola; lo che ci fa pensare ad un tempio, e vi si deſume pure che le nicchie tenevano ſuperiormente un frontiſpizio a timpano triangolare, ma quasi ſospeso e al modo steſſo di quello delle fineſtre del piano inferiore.

Del reſto, le parole che ſeguono confermando quanto indica la figura, aggiungono qualche coſa dippiù, circa la sua restaurazione.

« Queſto si era defora de la porta magore voltandeſe ala via vecia (*via vecchia*)
» paſando li prate (*passando i prati*) in deuna vina (*in una vigna*) lo qualo tempio sie-
» ra (*era*) chāne n.° 6. p̄ diametro alto lo p̄imo (*il primo*) piano chāne 2 palme. 5.
» opoie (*e poi*) epoſte (*sono poſte*) li cholōnie chomō seuede (*come vedeſi*) queſto
» pocho schico (*in queſto piccolo ſchizzo*). »

Questo fiera defora dela porta magora noltandesse alla
bocca pasando lo prato in dazinà una loquale te
pro sie ra chane ri. 6. p diametro alto lo primo
piano chane 2 palme. 5. epoie eposte licholonne cho
mo sarà questo pocho schico.



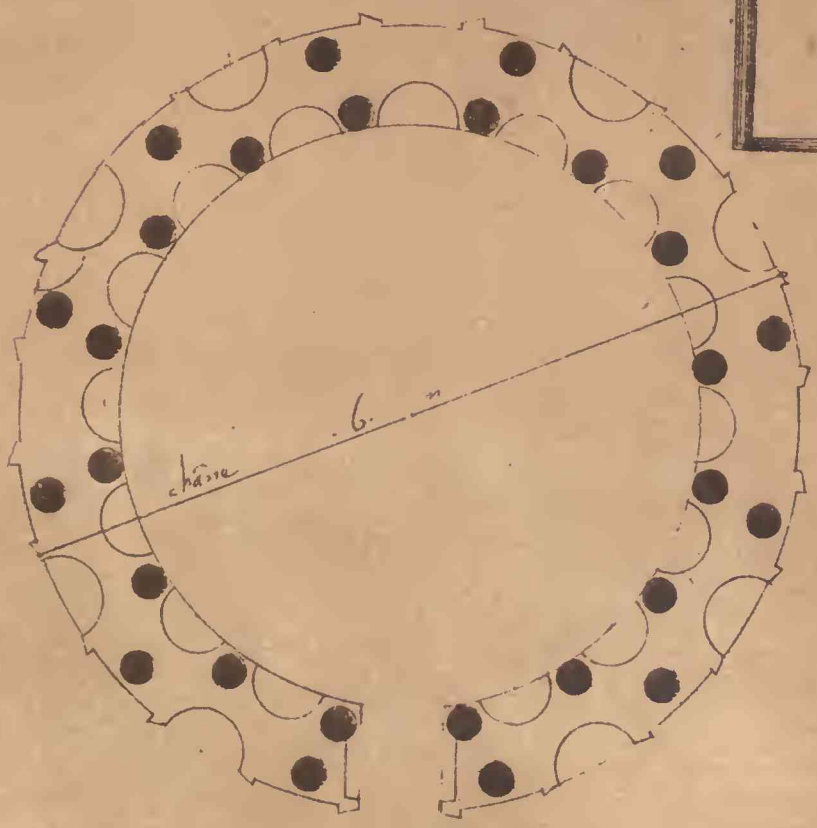


TAVOLA XXXVII.

SCALA.

Tavola quaſi inſignificante, limitata alla indicazione planimetrica di una larga ſcala diviſa in tre compartimenti o branche.

La ſpezzatura, a deſtra, ſull'alto dell'immagine, laſcerebbe credere a qualche contraſſegno colto ſul vero.

Qualche lume maggiore ſu di eſſa potrebbe col confronto averſi dalla figura offerta dalla ſeguente tavola.

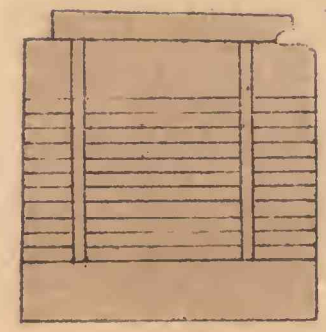


TAVOLA XXXVIII.

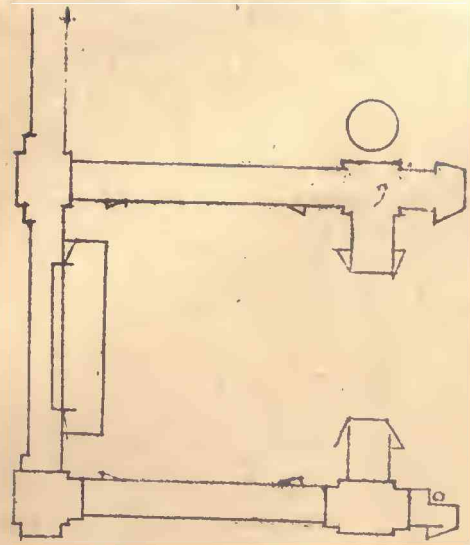
TEMPIO E VESTIBOLO.

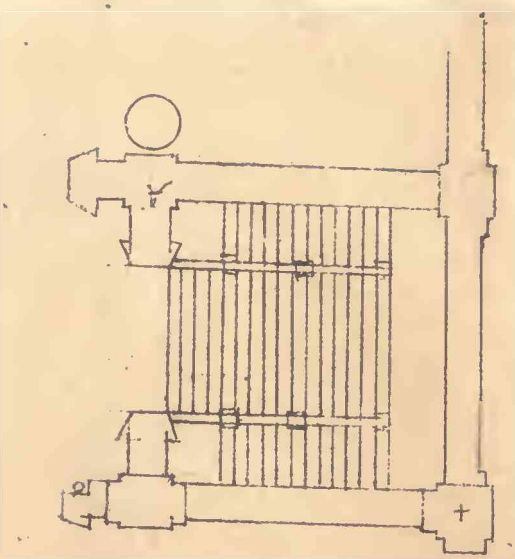
Sono due piani icnografici, l'uno d'un edificio circolare ſostenuto da ſedici colonne geminate nella direzione del raggio, che ben si può credere quello d'un tempio. Eſſo ſorge ſopra un piano elevato di tre gradi dal ſuolo e racchiudeſi entro un clauſtro aperto e quadrato, cui danno adito due aperture regolarmente poſte l'una contro l'altra. A queſto recinto pare si appoggi per tre lati un portico o peribolo coperto, ſorretto all'eſterno da grossi pilaſtri, cui ſanno riscontro altri nel muro di precinzione.

Al di là di queſta parte, la quale non può che averſi per la principale della preſente dimoſtrazione, trovaſi accennata l'icnografia del ſecondo edificio, di cui appare ſoltanto il veſtibolo, collegato, per quanto pare, al quarto lato del muro clauſtrale anzidetto. In queſta ſeconda parte della figura ſcorgeſi a deſtra una larga ſcalea diviſa in tre compartimenti, alla quale ſembra connetterſi, per miſure e per diſpoſizioni, quella della figura precedente, come ivi notammo.

La miſura qui indicata (canne 7 p. 6 = m. 16. 98), che è la maggiore dell'edificio nella sua larghezza frontale, non permette di crederla opera di grande importanza pubblica.

Neſſuno ſcritto.





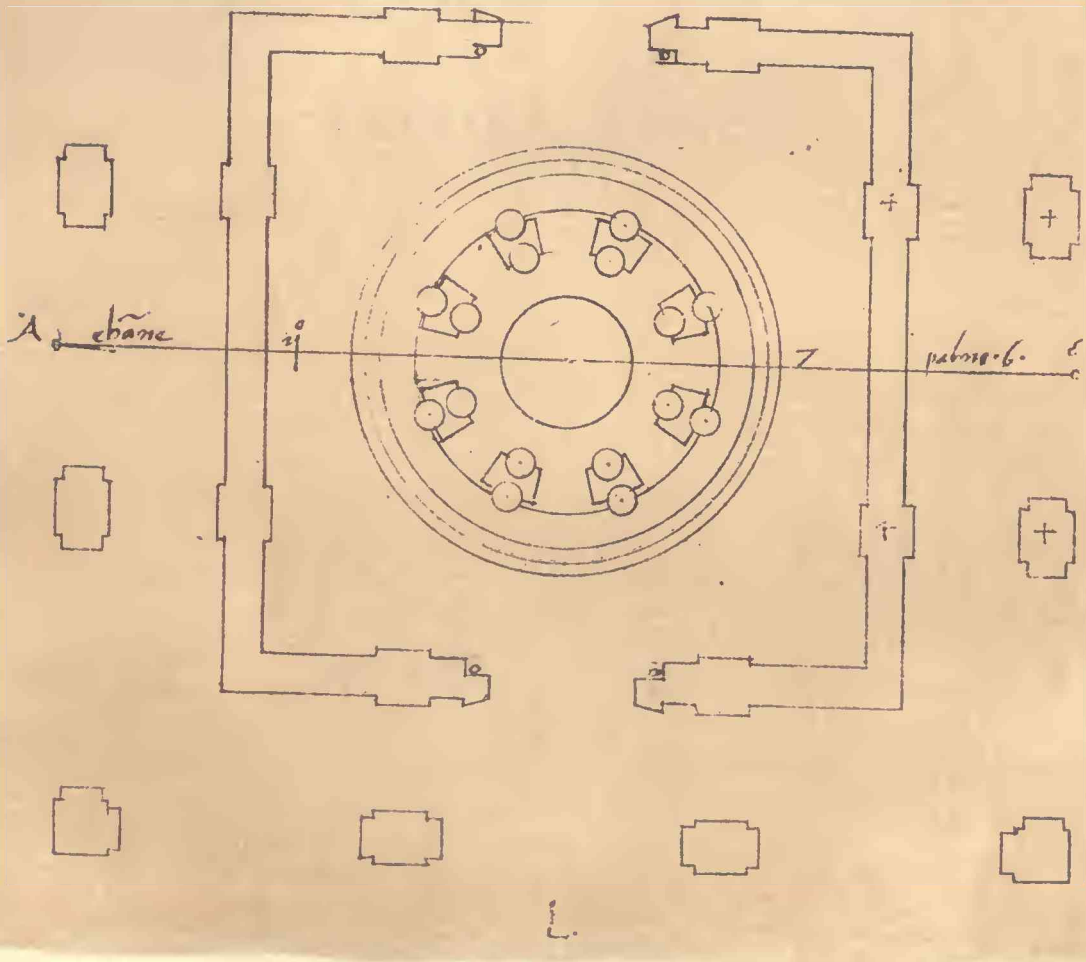

A
chane
Z
pabro·6·

TAVOLA XXXIX.

SANTO STEFANO ROTONDO

PRIMA DEL RISTAURO.

Il piano icnografico di queſto grande edificio circolare viene dall'artiſta dichiarato quello di S. Stefano *rotondo* prima delle modificazioni recategli da Nicolò V nel 1452. Aſſai contraſtata è l'originale ſua coſtruzione, se tempio o edificio del periodo pagano, o coſtruzione frammentaria dell'êra criſtiana. Così, come è moſtrato nel diſegno, ha quattro ampii ingressi poſti ortogonalmente, ed un giro di trentasei colonne del diametro di 3 palmi lungo la parete, cui fa riſcontro un'altra corona di venti colonne verso il centro, queſte del diametro di palmi 4.

Il grande lucernale circolare, aperto a cielo nel mezzo, è indicato dalle parole: « ero de de laulta (*era di dentro la vôlta*): » ed il quadrato icnografico inchiuſo nel circolo colle parole: « queſto si era il ſacrifitio (*queſto era il ſacrificio*) » non laſcia dubitare che ivi foſſe poſta l'ara.

La precinzione murale del tempio moſtrasi coſtituita da una ſerie di contrafforti ſporgenti internamente ed eſteriormente, per numero e miſura in corriſpondenza alle minori trentasei colonne.

Alcuni segni di matita esitenti sull'originale danno a divedere che la pianta è orientata sopra un principio stellare costituito dall'incontro di quattro triangoli equilateri.

In alto della figura le ſeguenti parole:

« Queſto sie lo tempio de Santo Stefeno aretondo (*rotondo*) pima che alſuſe
» (*prima che fosse*) aretifichato (*riſtaurato*) sechondo quello che demoſtra la banda
» deuero meridionale (*verſo mezzogiorno*) e lo fondamento anchora de nouo setroua
» (*ancor di nuova si trova*) Li capitelij de marmo e li architraue e chorniſone e li
» feghure chora (*ora*) torname (*torniamo*) alimesure de lo dito tempio che p diametro
» era chane. 13. e palme 2 nonchoputandelimure lidite mure (*le dette mura*) ereno
» ghroſe palme. 7. q li pilaſtre (*qui i pilaſtri*) li cholone de mezo ereno ghrose palme. 4.
» ereno due cholonate luno deſopra alatro licholone pichulij (*piccole*) ereno palme 3 ghroſe
» La uolta delanaue poneua (*poſavasi*) ſuse liarchtrave de li chelone ghande (*grandi*)
» li pichulij (*le piccole*) demoſtrauene la chorniſa p fino alogocelatoio (*lasciavano vedere
» la cornice fino al gocciolatojo*). — chosi sta seueno (*stavano*) cho qutre (*quattro*) porte
» alo mio parire (*al mio parere*) psenio (*per ſegno*) de lo ſchafito (*del ſacrificio o del-
» l'ara*) chera quadrato e de li mezo di cholone (*e nel mezzo delle colonne*). »

Questo sie lotempio de Sancto stefano aretondo prima che
Alfuse aretifichato secondo questo che demostra T labanda
denaro meridionale elo fondamento anchora denouo setroua
Lichapitelij denarmo eliarchitrauie echornisone elifeghure
chora tornarne glimesure delodito tempio che gp diametro era
chane .13. epalme 2. nonchoputande limure lidite mure
erano ghrose palone. 7. g liplastre licholone dimezo erano
ghrose palme 4. erano due chocionate luno desopra alatro
Licholone puchulij erano palone 3. ghrose Lartota delamane prouana
Onse Liarchitraue delicholo
ne chanda Lipichulij
demostrauano
Lachornisa gp
fino alogo
cestatoio

chosi sta se uero chi
pere porte glomo
pariue pieno de
Lo loschafito
chani quadrato
edelmpo de
cholone

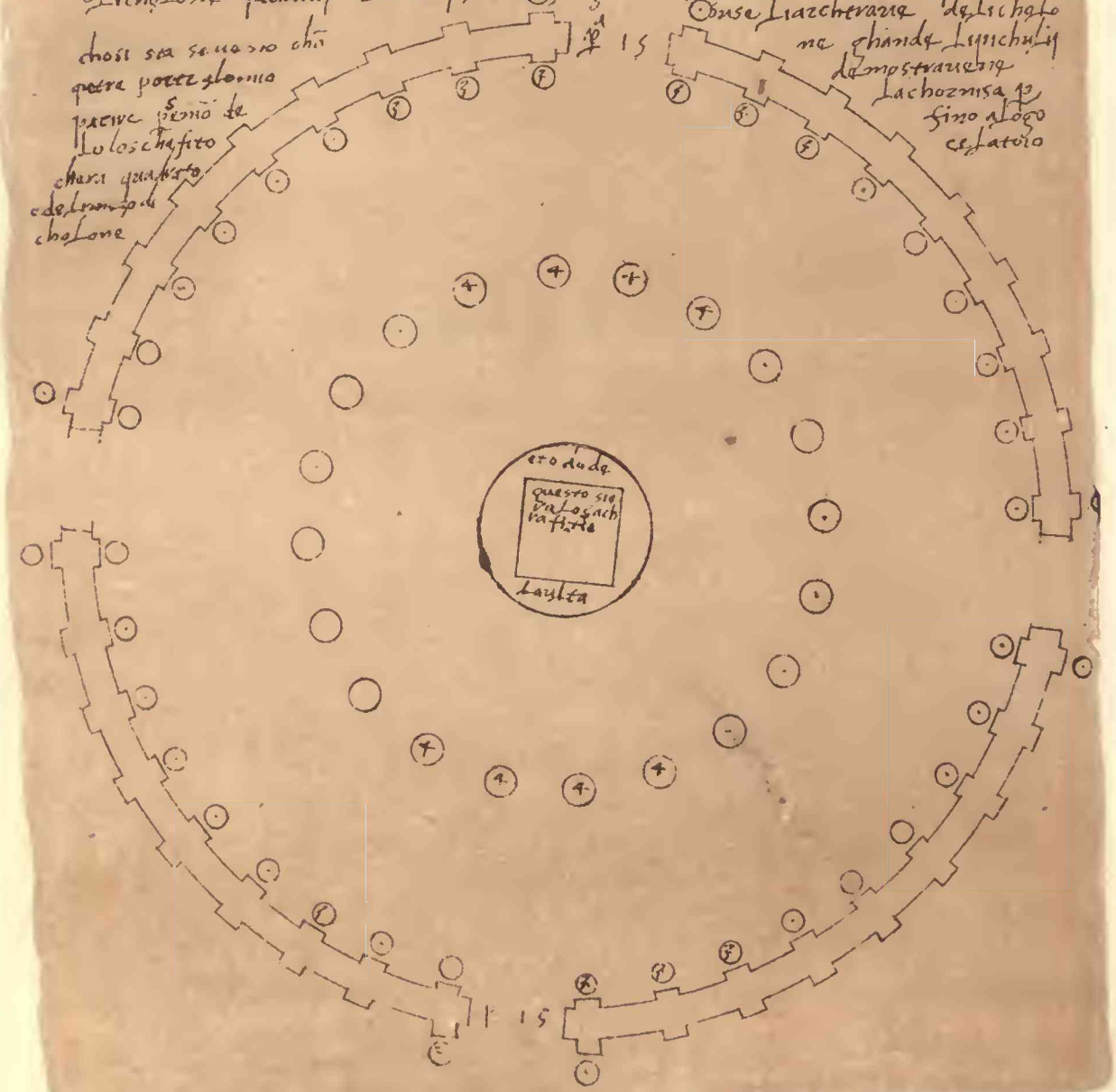


TAVOLA XL.

TEMPIO CIRCOLARE.

Così viene qualificato l'edificio cui ha relazione la preſente sezione icnografica. Lo si deve credere tutto aperto e ſoſtenuto da ventiquattro colonne appajate con interpoſto pilaſtro nella direzione del raggio. All'interno s'alternano nicchie e sfondi rettangolari; all'eſterno sei grandi nicchie. Tuttociò egli è da intenderſi peraltro al piano ſuperiore. L'edificio ha due ingressi concorrenti al centro, con un ſolo intercollonio di mezzo. Il diametro maggiore dell'edificio è ſegnato in canne 12.

Superiormente la figura tiene la ſeguente ſcritta:

« Queſto si è uno tempio lo quale è deſchōſto de Veletra (*da Velletri*) vno pocho
» andando acesa (*a Cesa?*) lo qualo aveua qveſte nice (*queſte nicchie*) quadre etonde
» chōmo tuede (*come tu vedi*) ereno in delamaſa (*nella maſſa, nell' ammaſſo, nel*
» *corpo*) de ſoto la quale maſa era Alta chāne 6 ma ſoto alinice (*alle nicchie*) era
» lo pediſtalo aromandia (*alla romana?*) lanica (*la nicchia*) dove altece neta (*due*
» *altezze nette*) ereſto (*il resto*) de lo chompimento intravo efrixo chorīſe e cocholo
» (*trabeazione, fregio, cornice e zóccolo*) de ſopra li cholone ereno chō lo pediſtalo
» (*col piedeſtallo*) ede latece (*dell'altezza*) de. 9. tesste schondo lareghula data (*secondo*
» *la regola data.*) »

Questo sie motempio Loquale e deschosto dabelezza uno poche andando ad ucisa Loquale aherla questa nice quadre etonda chio mo tuda erano in dulamasa dasoto Lagnale masa era Alta drane 6 masoto dunice era Lapedistalo aromandra Lanica dane altezze neta cresto dulochomprmorto mtrano efrixo chorise ecochalo dasopra Lichalone erario chio Lo predscalo edulatrea dar g- teffte schondo Lareghula data

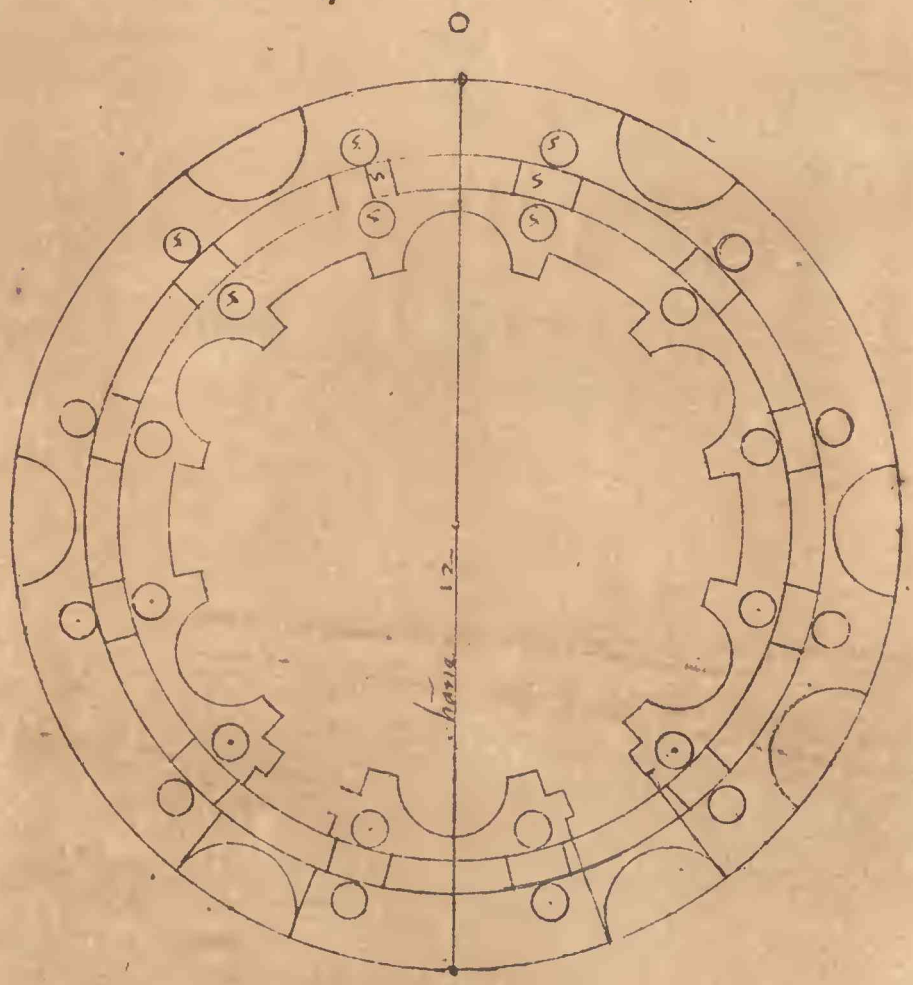


TAVOLA XLI.

EDICOLA A CROCE ANGOLATA.

Dobbiamo credere la coſtruzione cui si riferiſce la preſente ſezione icnografica un' opera antica, forſe una camera balnearia accomodata a ſervigio di battiſterio nei primi ſecoli del Criſtianesimo, poi a cella criſtiana. Non vi si vede però ſegno di vasca battesimale nel mezzo; a meno che non si abbia per tale quello ſpazio rettangolare che s'impoſta nell'inſenamento di fronte all' ingreſſo, vera e propria conca da bagni, di che anche gli altri due insenamenti laterali dovevano trovarſi forniti.

L'icnografia eſterna dell'edificio è quella d'un perſetto eſagono: all'interno, si ha quella di una croce greca ad angoli pieni: quivi si elevano le colonne deſtinate a reggerne il coperto.

Sull'alto della figura [1] le ſeguenti parole:

« Queſto emedeſema mete (*è medeſimamente*) in Batiſterio de mane dicta (*di* » *mano dritta?*) equeſto (*è a queſto*) uopo intrare doue ſotoepena (*è ſotto pena*) de » ſchominichacione (*di scomunica*). »

[1] Vedremo in seguito, come queſta figura si colleghi con quella delle tavole XLIII e XLIV.

Questo ane desemmete in Batistario dammelicta equesto
ropa ntrare dome sotopena de schommichacione

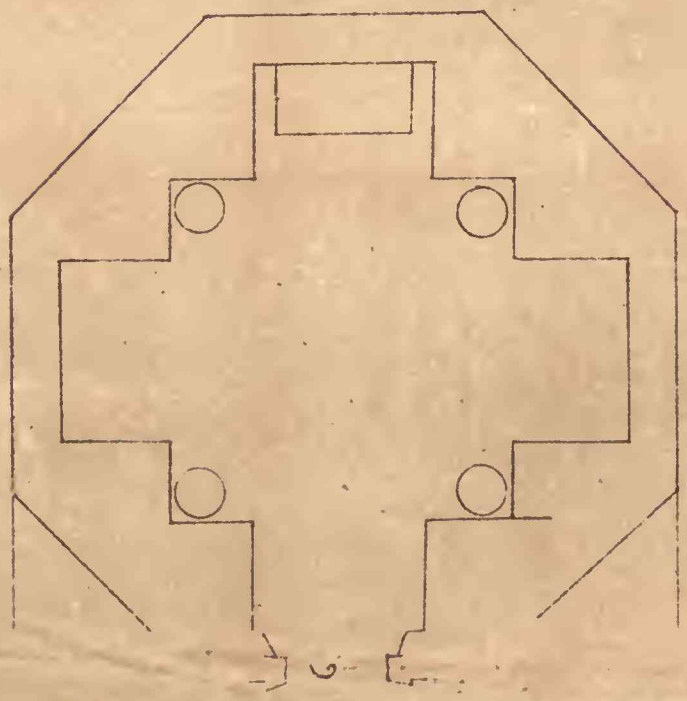


TAVOLA XLII.

AULA CIRCOLARE.

Le figure icnografiche di cui si compone la contrappoſta tavola, mal si ſaprebbero definire ſe non quali indizi di alcuno di quegli edifici della decadenza ceſarea che si venivano costruendo da una ſocietà volta ad un luſſo sſrenato. Quella circolare potrebbe averſi sia per una sala termale sia per un centro di ritrovo: nell'interno di eſſa le numeroſe nicchie sembrano ſatte per accogliere i banchi deſtinati a coloro che vi dovevano permanere. All'eſterno, il largo peribolo aperto e ſorretto da colonne, serviva a luogo dove ſpaſſarsi asolando.

La figura ſuperiore, imperfetta, ſembra la teſta d'una ſala vicina avente pianta rettangolare, e che si connetta alla rotonda, per siſtema d'edificio. Di eguale dimenſione ſe ne moſtrano le colonne (palmi 4 $^1/_2$) ed eguale la loro diſtanza dai muri di precinzione.

Il diametro dell'edificio sulla linea tangente l'eſterno delle colonne è ſegnato dall'artiſta in canne 6 e palme 2 $^1/_2$ (met. 13. 96).

Neſſuno ſcritto. L'originale, però, porta dei segni di matita, sulla figura inferiore, onde ne risulta una stella dodecagona, compoſta dal regolare incontro di quattro triangoli equilateri che hanno il vertice dei loro angoli preſſo la periſeria maggiore dell'edificio e il loro incontro in punti corrispondenti intorno alla cerchia interna. Coteſti segni, però, sembrano eſſere di mano eſtranea e poſteriore di tempo.

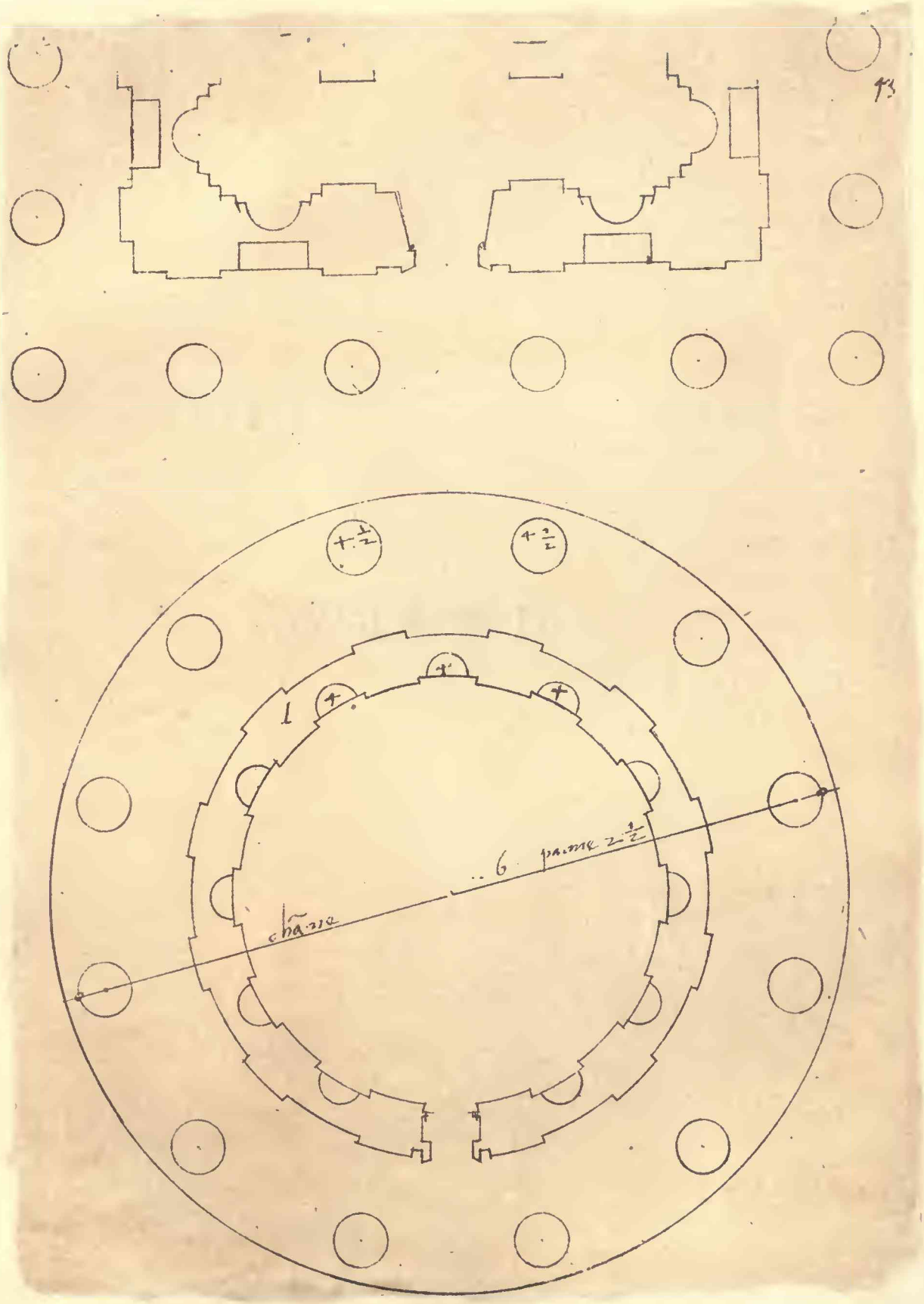

43
1
6 palme 2 1/2
chanale

TAVOLA XLIII.

EDICOLA A CROCE GRECA ANGOLATA.

Quello che si diſſe del diſegno icnografico alla tavola XLI vale anche per queſto, poichè, ad eccezione della precinzione eſteriore che qui si modella e corre sulla interiore, queſta corriſponde in tutto a quella, diſegnandoſi di pari forma di croce e ad angoli pieni, anzi riquadrati, laonde atti ad accogliervi una colonna, ſiccome inſatti vi ſi nota.

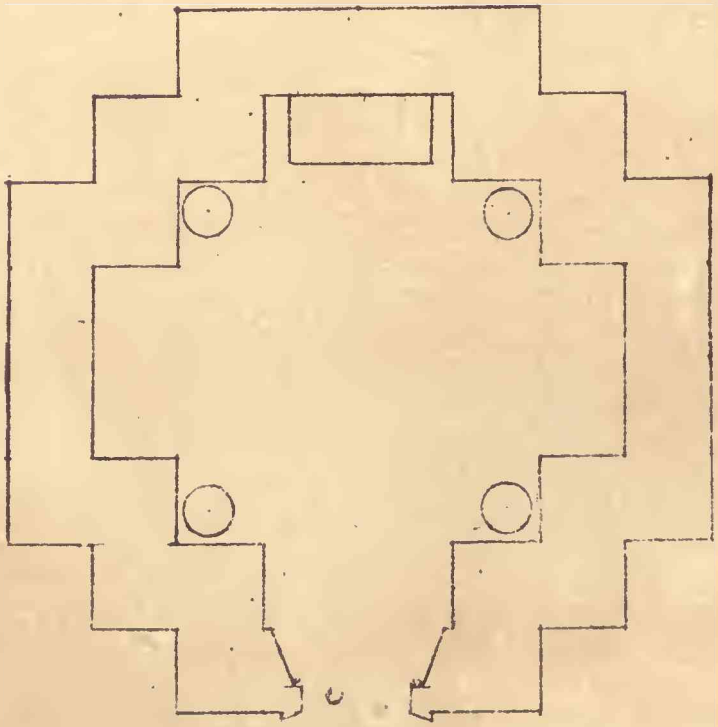
La ſomiglianza è ancor più convalidata dalle parole ond'è contraſſegnata, dalle quali ſiamo avvertiti che non che queſta e la precitata figura, ma anche la ſucceſſiva recata dalla tavola XLIV, coſtituiſcono un medeſimo ſiſtema di coſtruzioni; é ciò ci piace di avvertire ſenza troppo avventurarsi a voler rilevare come queſti tre edifici poſſano diſporſi topograficamente l'uno riſpetto all'altro.

Or ecco le parole che ſtanno a capo della figura:

« Queſto sie a S. jano (*a S. Giovanni*) alobatiſterio de mane macha (*di mano* » *manca*) andado dentro (*entrandovi*) echane 2 (*è canne* 2) intendo tuto lamaſa » (*tutta la maſſa*) e guardaraie (*e guarderai*) queſte fegure tute tre e ponaraie » inſema [1] (*e le porrai inſieme*) chōmo tu litrouaraie (*come tu le troverai*) ſinati (*ſe-* » *gnate*) c. b. A. eoni feghura ca loſenio (*e ogni figura ha il ſegno*) insuſa la porta » queſta chomenca. (*comincia*) al. c. e latra (*e l'altra*). al. b. e latra al A. »

[1] *Inſema*, per insieme, è parola del volgo lombardo.

Questo sie A S'iano al obatisterio dumane mucha andado
dentro echane z intendo tuto la mia sa, cumardarae
questa fechure tute tre eponarae insema chō ho tu Lotrouarae
Sinati .c. .b. .A. coni fechura ca loseno insusala porta questa
chomen ca. al. c. elatra l. al. b. elatra al A. l.



?.

TAVOLA XLIV.

VESTIBOLO DI UNA TERMA.

Dopo quanto abbiamo accennato alla figura XLIII, e ancor più alla antecedente, non possiamo riguardare questo spazio che quale il vestibolo d'uno stabilimento di bagni; almeno così ci sia permesso qualificarlo. Come lamenta l'artista, gli fu chiuso un lato che era per intero aperto, con un adito costituito da cinque intercollonî, e de' quali uno solo, quello di centro, è mostrato rimanere in piedi.

Due grandi esedre stanno ai due capi laterali del passaggio con larghi sedili.

Sull'alto del disegno leggesi:

« Questo sie quelo che p mezo de lintrata de lo batisterio (*che è per mezzo dell'en-*
» *trata*) e lo qualo e fato de mosacho (*di mosaico*) e aturacto (*e ha chiuso*) lo cho-
» lonato ouero porteghale (*il colonnato o portico*) iotrouacto (*io ho trovato*) che al
» era la prima intrata dilo dito tempio obatisterio eralogho (*il luogo era*) chāne 8
» palme 2 $^1/_2$ necto de dentro. »

Questo sia quelo che p mezo delintrata de lo batisterio
elquale e fato darmarcho e strumacto tochalonato ouero porta
ghale sotronacto chy. Altra laprima intrata dlodito tempio
e batisterio eraloghe chame 8 pte 2 1 nelto de dentro

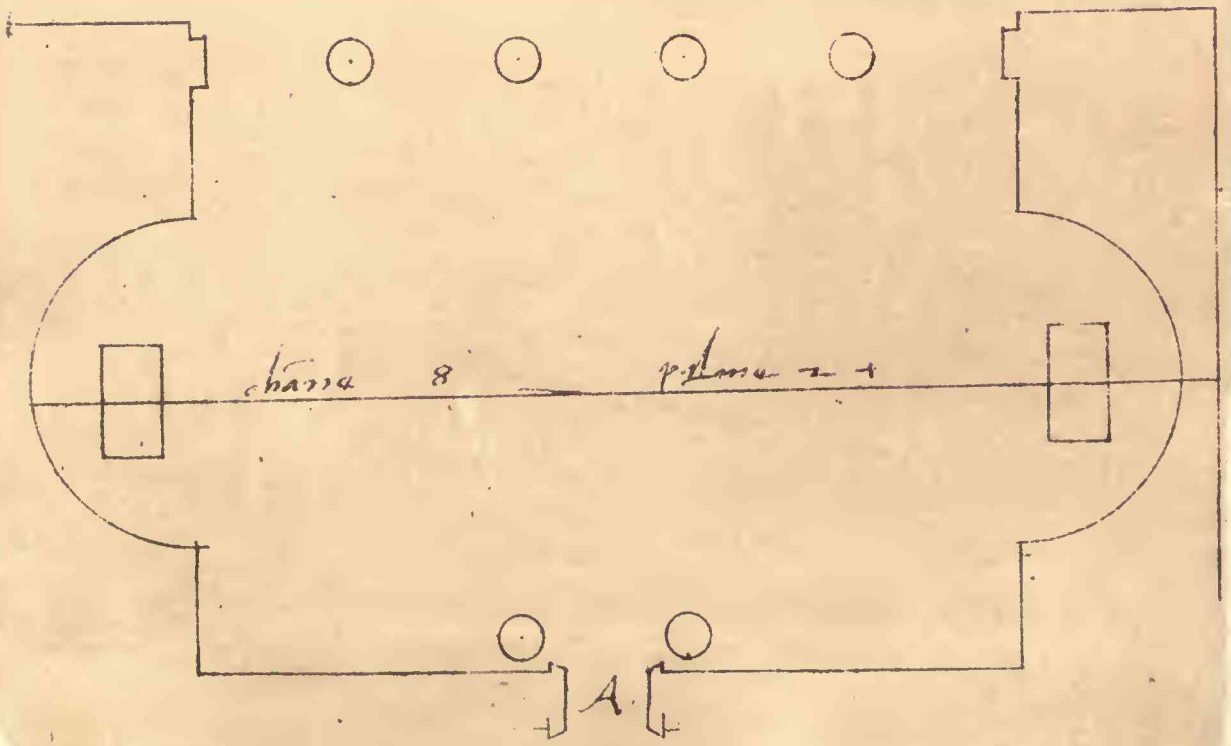


TAVOLA XLV.

SALA BASILICALE.

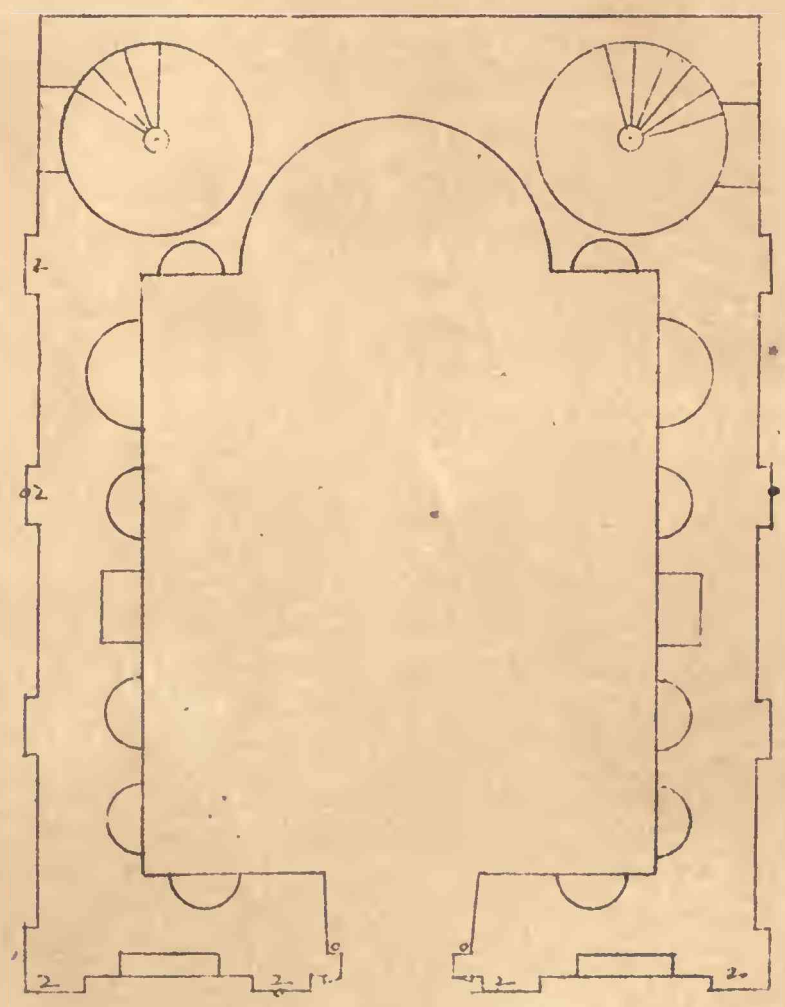
Queſto piano icnografico ricorda non poco quello a ſiniſtra della figura pórta dalla tavola XXVII. Piuttoſto, però, che ad un tempio, come il ricordato, ſembra appartenere al numero delle vaſte ſale, che, sia per ſervigio de' tribunali, sia per molti negozi pubblici, i Romani dovevano poſſedere, signori quali erano del commercio col mondo intero.

Come in quella vi ha qui un'eſedra principale, e molte minori, ſiano nicchie, ſiano inſenamenti di varia forma lungo le pareti dell'ambito interno. Queſta, poi, moſtra, diverſamente da quella, una grande porta nel mezzo, ma pari a quella delle ſcale circolari negli angoli di fianco all'eſedra principale, onde sarebbe lecito supporre l'esiſtenza ſuperiore di un piano praticabile.

Sull'alto del diſegno è ſcritto:

« Queſto che (*che è*) in suse laſtrada cheua (*che va*) apalombara (*a Palombara*)
» de la de lo fiumo ſtando inroma (*in Roma*). Lo quale adou (*ha due*) ſchale ma
» io nō pote andare dentro p̲ che iereno (*erano*) piene detera (*di terra*) queſto
» siera longo channe 3 epalme 5 largho channe 2 e palme 8 da pilaſtro eapilaſtro
» eaueua (*e aveva*) feneſtre 3 aperte vū (*una?*) deſopra de la porta li altre ereno
» vna de mano drita el atra (*e l'altra*) de mano feneſtra in mezo delouano (*in mezzo*
» *del vano*) doue (*dov' è*) ſinato (*ſegnato*) quela nicio quadro ma de ſopra ſtaseua (*ſta-*
» *va*) la dita feneſtra coma vano aueua feniato la suva feneſtra. »

Questo che in fuse lastrida chuma apalombava dela delo fanno
stando in roma Loqule adon schale ma io nõ pote anda
re dentro p che iereno piene detera questo siera longho
channe .3. epalme 5 largho chãne 2 epalme .8. da pilastro
a pilastro eanera fenestre 3 aperte nõ deso pra dela porta laltre
ereno ma demane dita el atta demane senestra in mezo
lelo uano dove simato quela nicio quadro ma de sopra sta serra
ladita fenestra eomã nano anena fenarto la sudas fenestra
o



e.

TAVOLA XLVI.

BATTISTERO DI ROMA.

Tale il titolo che dà l'artiſta all'edificio di cui qui è rappreſentato il piano icnografico, e noi glielo conſerviamo. Fra quelli di cui si compone queſto volume, ſembra eſſo infatti fra i pochi appartenenti all'epoca criſtiana.

È un ſemplice ottagono regolare, ſenza riſalti, avente quattro porte diſpoſte ortogonalmente, e nell'interno, intorno al centro, un minore ottagono in tutto simile al maggiore, colla ſola differenza che queſto si eleva formato dal sodo della muraglia, mentre quello concentrico si moſtra ſoſtenuto da colonne, e determinava probabilmente il circuito della piſcina.

Come si conformaſſe il tetto nulla qui giova l'indagare. Vi è indicato però che il diametro delle colonne miſurava palmi 3 $^4|_5$, abbaſtanza poderoſe quindi, per ſoſtenere anche un'elevazione maggiore al centro.

In alto la ſeguente ſcrittura:

« Queſto si è lo battiſtero de Roma e lo qualo arouino (*rovinò*) eſtacto aretifi-
» chacto [1] (*e fu riedificato*) donde ehōducto (*da cui è condotto*) chōmo se uede ma lo
» tempie li quale ſono ala porta A e la porta b e la porta c queſtij erano facto per
» ornaencto de lo batiſterio emaſime a quelo che a la (*che ha la*) porta A quelo
» siera la intrata de lo dicto batiſterio meneauedo (*me ne accorgo*) Ali chōtinecie
» (*alle contenenze, alle caratteriſtiche*) e lo porte ghale (*e al porticale*) lo dicto tempio
» era alcto 1 (*e*) cholonate 3 coue (*ſcanalate*) queſto de mezo (*ciò al centro*) li cho-
» lone ereno de perfecto caue (*ſcanalate*) va (*havvi*) vno architraue achanelacto (*a*
» *ſcanalature*). »

[1] Vi si leggerebbe meglio *aretifichocto* invece di aretifichato; ma qui, come ſpeſſo altrove, l'artiſta compie la lettera con tutto o parte della succeſſiva, appunto come accade, dove l'*o* seguito dalla *c* dà la figura della lettera *a*.

quinto

Questo sia lo batisterio de roma e lo quale trovamo extracto
a trofichocto donde eho ducto e chomise ude malo tempio
Li quale sono ala porta a e la porta b e la porta c questi
erano facto p ornamento de lo batisterio e massime e quelo
che alla porta A quelo sieva la entrata de lo dicto batisterio.
menando lo ch entrinecie e l'oporte chale lo dicto tempio
era alcta 1 chalonate 3 come questo de mezo lichalone
erano de porfeto cane na mo architrave achanplacro

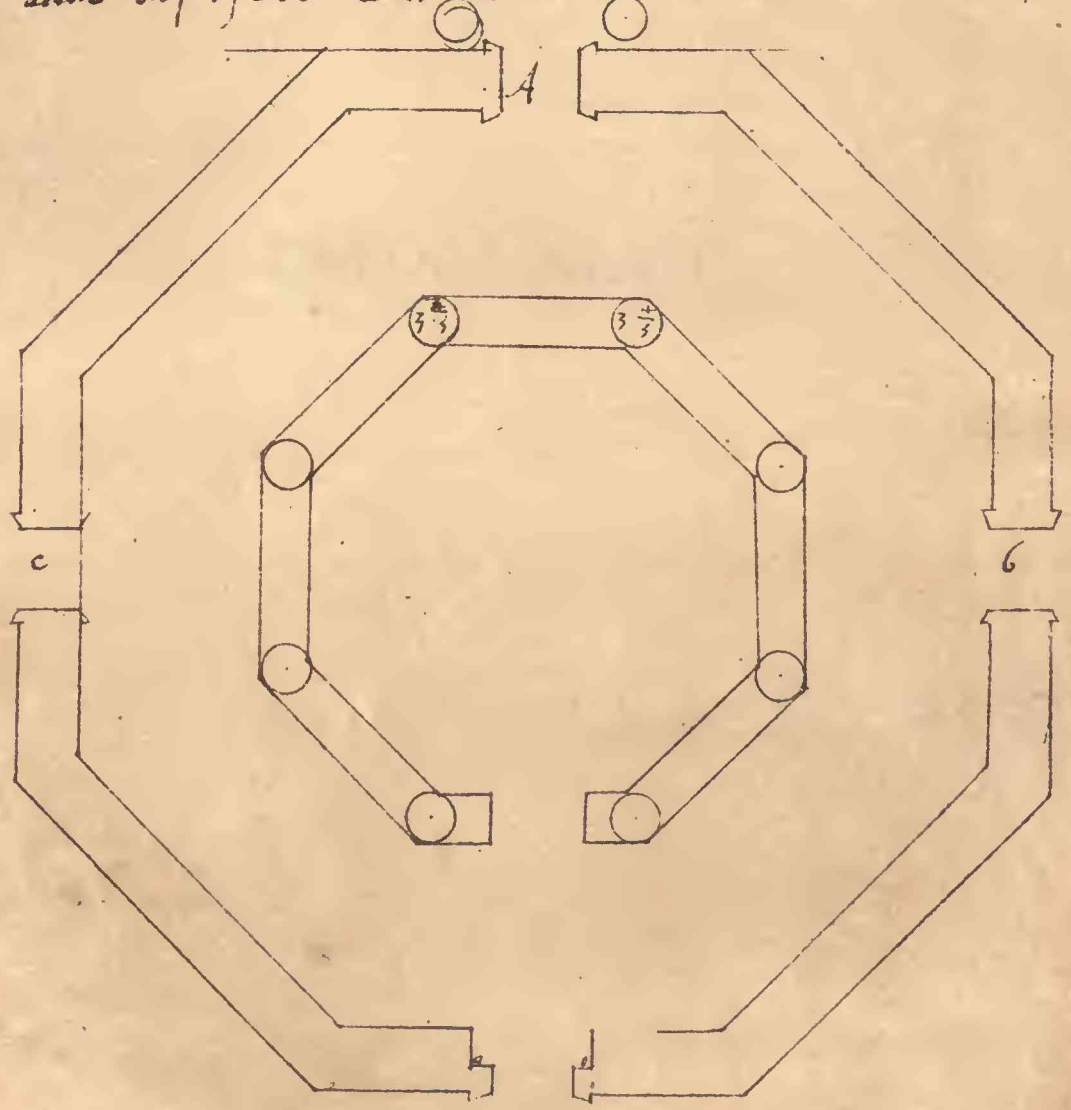


TAVOLA XLVII.

TEMPIO CIRCOLARE.

Ancora un piano icnografico di un tempio perfettamente circolare ed isolato. Esso si presenta quale uno de' più regolari e coordinati a singolare robustezza. Ha tre giri di colonne; dodici per giro: due sono all'interno, l'altro all'esterno: di quelli entro il tempio, uno, il più centrale, corre isolato; l'altro per metà s'imposta nel perimetro della parete, e ciascuna colonna di esso risponde col diametro suo normale (palmi $4\frac{1}{2}$, un metro) fino a toccare quella isolata esteriore che sembra sorgere ad un piano superiore o almanco diverso.

Il diametro della rotonda, dalle maggiori sporgenze delle colonne, è significato in canne 8 e palmi 2. Vi ha una sola porta, come è scritto al basso.

Sull'alto della figura leggesi:

« Questo sie vno tempie lo quale era in de la via de Marino (*sulla via a Ma-*
» *rino*) et era repichacto (*ripetuto*) lo cholonato dedentro 2 volte era deschopercto
» tanto quanto era lo fachraficio (*era ipetrale al centro*) et era chōpercto de lastre
» de malmera biacho (*marmo bianco*) e siere er p̄ diametro (*era per diametro*) chāne 8
» palme 2 etra (*e fra*) cholone e cholone era 2 feghure vna de dentro e latro (*l'altra*)
» defora ede sopra de li feghure ghera vna fenestra chō lo frōctaspicie (*frontispizio*).

Questo fie uno tempio loquale era in dalama dermarino
et era Repichacto, locholonato dedentro 2 molte ordeschopercto tanto quanto era losachrafico et era chopercto
dalastre demalandra bracho cinq erp diametro chane 8 palmae
etracholone echolone era 2 feghure mia dedentro elatro defora
edesopra dali feghure 5 gherà mia fenistra chò lofiortaspie

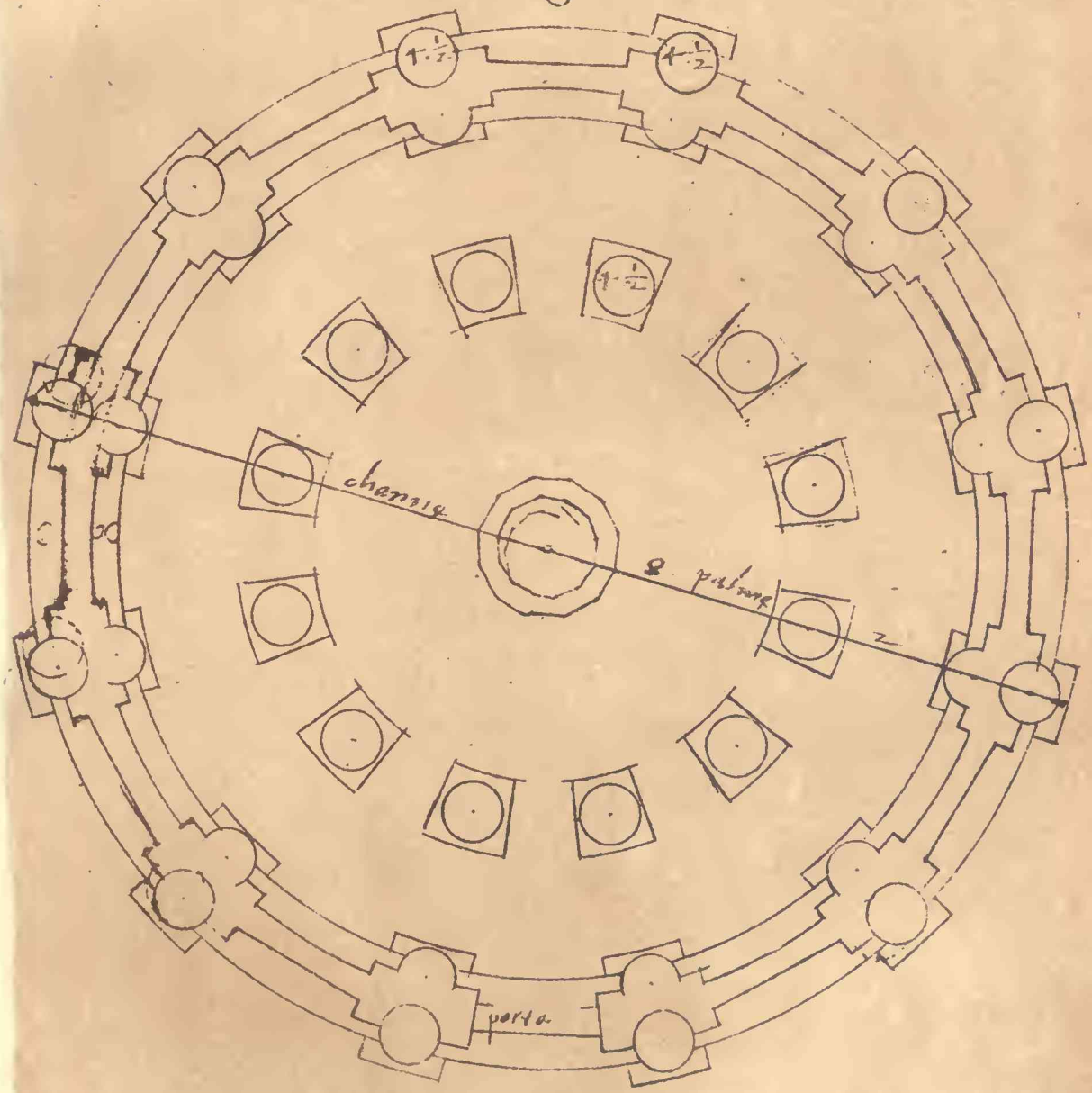


TAVOLA XLVIII.

TEMPIO QUADRATO.

Col nome di tempio è qualificato dall'artiſta l'edificio cui si riſeriſce l'icnograſia preſente. A noi parrebbe di ravviſarvi ben altra deſtinazione, senza però osare dir quale. Sia comunque, moſtra una grande regolarità di ſorma e di riſcontri. Il quadrato è perſetto; e ciaſcun lato va tripartito da poderosi pilaſtri o contrafforti murali, che all'interno laſciano luogo tra loro ad inſenamenti rettangolari. La porta occupa uno di cosiffatti inſenamenti. Nel centro dello ſpazio si alzano quattro pilaſtri quadrati in corriſpondenza coi contrafforti paretali.

Vi ſta ſopra la ſeguente ſcritta:

« Queſto ſiera a marno (*a Marino*) la doue pienta lo chapo (*si accampò*) loducha de chalauvria (*il duca di Calabria*[1]) e ſece ſchusare[2] (*ſervire*) queſto dicto tempio la sua chanua[3] (*la ſua cantina*) doue el teneua lo ſuo vin[4] ſechondo lo dicto de liomene (*degli uomini, delle perſone*) de marino et era alto 9 e $^1/_2$ tesste ſence (*ſenza*) lopideſtalo chera tesste 2 chōputando onia chosa choue (*ogni coſa che v'è*) alarchitrauo ſrixo (*fregio*) chornixe basa piedeſtalo era 13 tesste[5] e $^1/_2$. »

[1] Coteſto duca di Calabria è quegli che, figlio di Ferdinando, salì al trono di Napoli nel 1494 sotto il titolo di Alſonso II. La sua presenza intorno a Roma pare risalga all'agoſto dell'anno 1469, quando vi paſſò per recarsi a preſtare soccorsi a Roberto Malatesti, signore di Rimini.

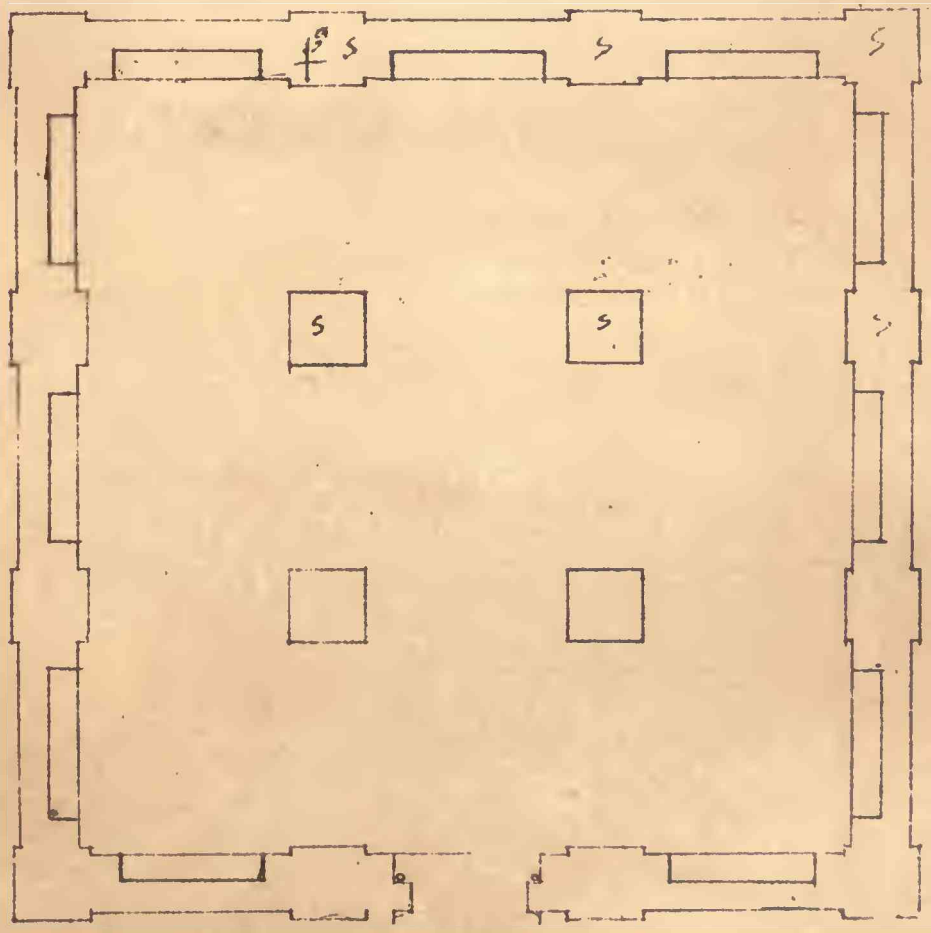
[2] *Schusare,* per valere ad uso, voce e modo del volgo lombardo.

[3] *Chanua*, per caneva, cantina, altra voce del genere sopradetto.

[4] *Vin,* per vino, è la ſchietta deſinenza di eſſo nome preſſo il popolo lombardo.

[5] L'indicazione di miſura in teſte ſembra qui dover riſerirſi a quella delle fronti o teſte dei pilaſtri di cui si ha la dimenſione in palmi 5, pari a m.[i] 1. 117, nella figura iſtessa.

Questo sieva marmo ladove pierta lochapo laducha
da chalauiria efece schusape questo dicto tempio
lasua chamua doue etrouerna losuo hm sechondo
ladicto da fiomena da marmo etava alto 9 et tessta
senza lopidestalo chera tessta 2 chomputando omachosa
choue a larchitrauo frixo chormxe basa piedestalo era 17
tessta e $\frac{1}{2}$



X.

TAVOLA XLIX.

TEMPIO CIRCOLARE.

L'icnografia dicontro ci pone ſotto lo ſguardo una nuova combinazione di edificio circolare ſoſtenuto da un doppio perittero di colonne iſolate. Ogni cerchio ne conta dodici equidiſtanti; e quelle ſtanti intorno al centro, il quale deveſi credere illuminato da un oculo al ſommo della vôlta, vanno appajate ſopra un plinto comune, mantenuta però l'equidiſtanza. Le colonne eſteriori appariſcono ſorgere dal mezzo del quadruplice giro di gradini onde si arriva al piano dell'aula templare.

Le colonne hanno per miſura diametrale del fuſto palmi 4.

Sopra la figura le poche parole ſeguenti:

« Queſto sie vno tempio lo quale e Atiuero (*che è preſſo al Tevere*) dove se chauaua li prede antigha mente (*si cavavano anticamente le pietre*). »

Questo sie uno tempio Loquale ò Atuuero dove se chamaua Lipredy
Antrigha mente

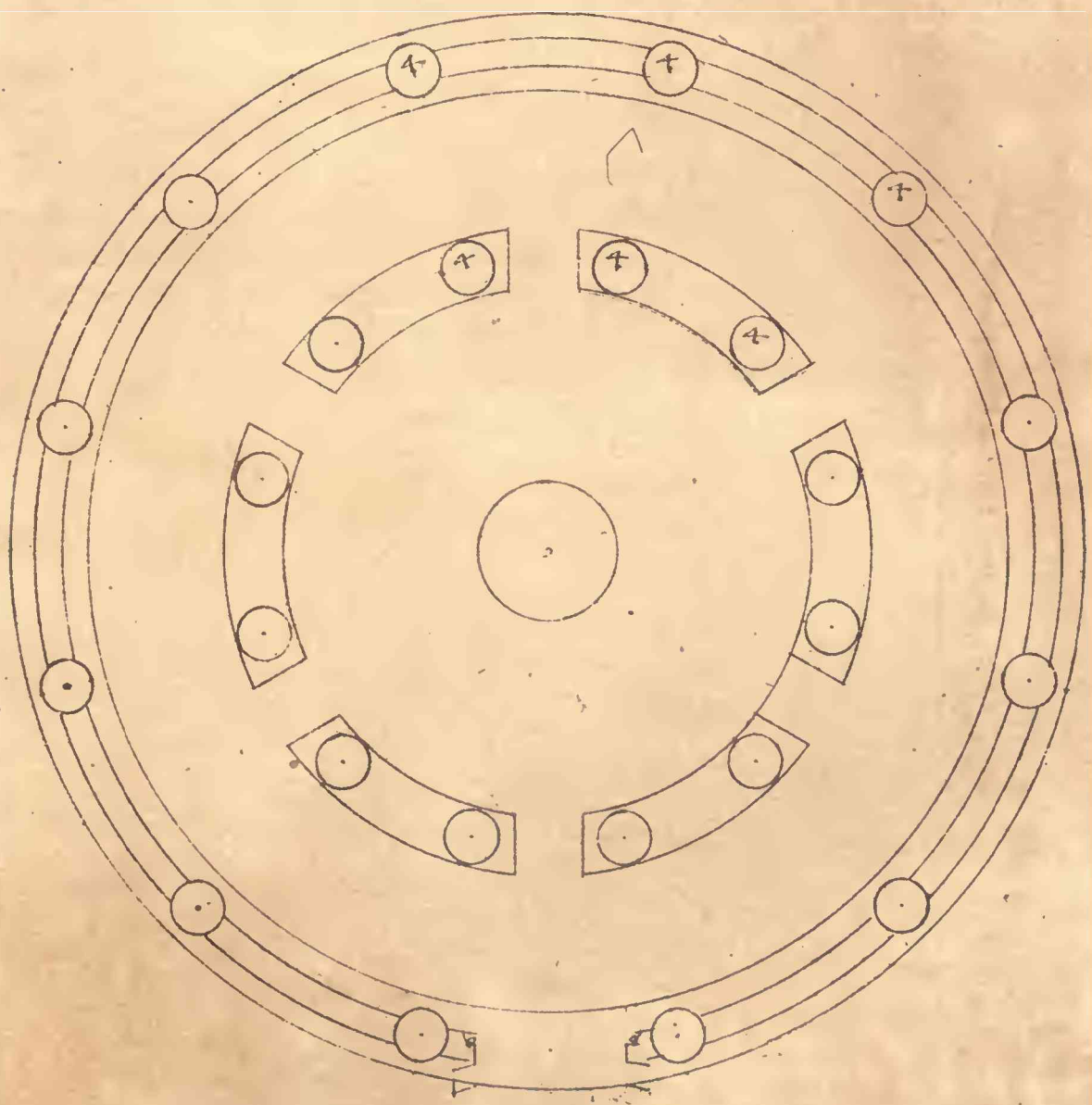


TAVOLA L.

CURIA QUADRATA.

Diamo queſto titolo al piano icnografico che ci viene offerto da queſta tavola, come quello che più si avvicina agli edifici di tale ſpecie.

Dobbiamo riguardare l'ingreſſo dell' edificio dal lato ſuperiore della figura. È un tetraſtilo appoſtato ai fianchi del muro di precinzione, e nel mezzo, a grossi pili riquadrati. Lo ſegue un veſtibolo, da cui per una porta si entra nella ſala perſettamente quadrata; dove, dicontro all'ingreſſo, ſta l'eſedra del giudice fra un piccolo intercolonnio. Il reſto della ſala, come il veſtibolo, vedesi regolarmente accomodato tutto all'intorno con eſedre di pari dimenſioni a quella principale.

In alto ſta ſcritto:

« Queſto era alopedelomonte (*a piedi del monte*) de fraſchata (*di Fraſcati*) de ma
» dricta (*a mano deſtra*). »

Questo era Alopedolomonta da frascata dama dirietà

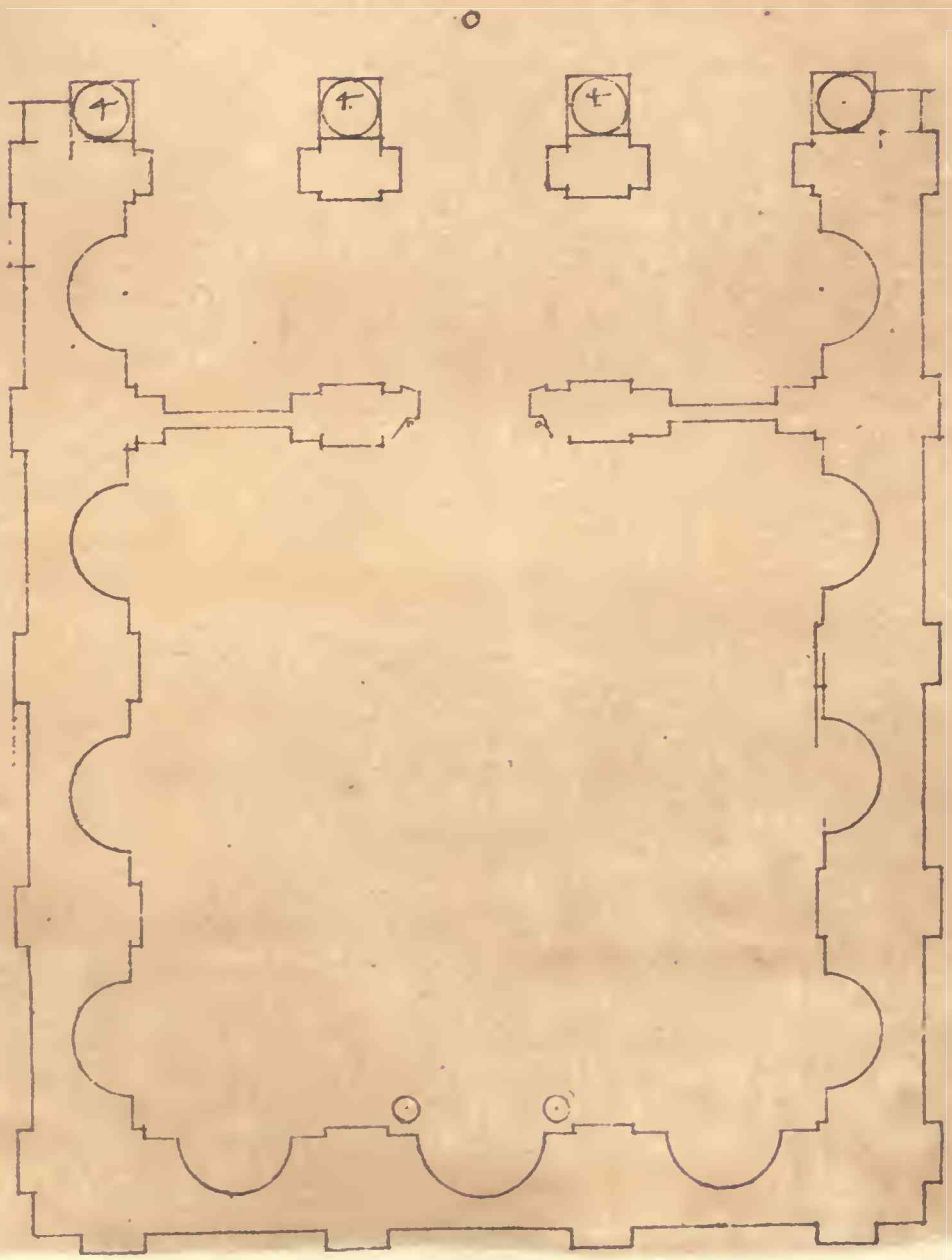


TAVOLA LI.

TEMPIO DI SATURNO.

Manteniamo queſto titolo al diſegno per quanto siano ſcarsi gli argomenti per renderlo accettabile.

Non è che il piano icnografico d'un edificio quadro, aſſai ſemplice, con quattro colonne annicchiate negli angoli interiori della cella. Una riquadratura nel centro ſembra indicarne l'ara. V'ha una ſol porta.

All'eſterno neſſun ſegno che si connetta colla ſcrittura ſoprappoſta, che così si eſprime:

« Queſto sie lo tempio de Saturno lo quale era dela de (*al di là di*) Santa » aniexa (*Agnese*) lo quale eva (*aveva*) de fora due chōlonate e de dentro nomà[1] » (*soltanto*) vno chōmo te uede (*ti moſtra*) la feghura. »

[1] *Nomà* per *domà*, vedi nota alla tavola II.

Questo sia lo tempio de saturno lo quale era dyta de
santa antexa lo quale era de fora de cholonnete
e de dentro non ha nno chõ no tenuto de la fagura

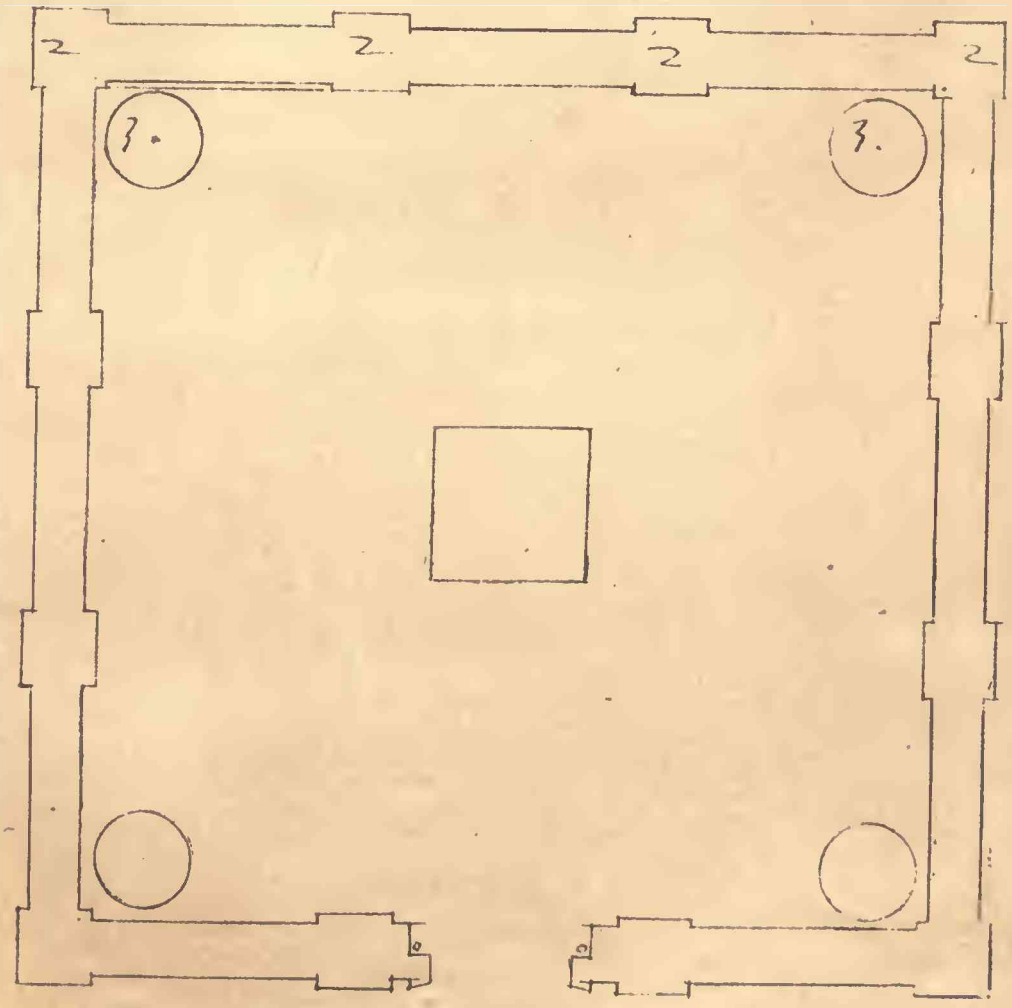


TAVOLA LII.

TEMPIO QUADRATO PERITTERO.

Il difegno icnografico di quefto edificio che dall'artifta ci viene dichiarato per un tempio, è abbaftanza fingolare.

È una cella quadrata di ben limitata vaftità, circondata da un portico tutto eguale, forretto da colonne ifolate, con fcale a mezza chiocciola in due angoli.

La cella conferva la medefima regolarità fulle quattro fronti: per una porta, egualmente difpofta, si entra dal centro di ciafcun lato. Nel mezzo della cella appare l'impianto d'un edificio pure quadrato e ricinto da chiufura tutta intorno, forfe coftituita da colonnette o balauftri, come pare indicato dalla figura, per racchiudervi un'ara quadrifronte. Agli angoli del clauftro si veggono fegnate quattro robufte colonne. Cosiffatto contefto di linee si crederebbe quasi l'indizio icnografico di un' edicola o ciborio d'altare di un tempio criftiano dei primi fecoli.

Vi si vede fegnata la mifura dei diametri delle colonne (palmi 4 $^1/_2$) e quella doppia, così per gli intercolonni, e come per la diftanza di effe dal muro della cella.

Superiormente al difegno evvi lo fcritto che fegue:

« Questo tempio siera in sux (*in su*) laftrda (*la ftrada*) de Velitra (*Velletri*)
» dalōtano daroma (*di lontano da Roma*). 8. milia de mane drita adado (*andando*) a
» Velitra de lo quale dito era (*erano*) 3 chōlonatij (*colonnati*) lūo (*l'uno*) sopra
» alatro (*all'altro*) el primo piano era sofitato de malmero (*colla soffitta di marmo*)
» dove sepo (*si può*) vedere alischāle (*a le fcale*) p̲ che noliano (*non le hanno*) potuto
» leuarie (*togliere*) p̲ lo grando pexo (*pel grande pezzo*) de li schale che andau (*anda-*
» *vano*) alatro (*all'altro*) piano desopra eloquale eoge di (*è oggidì*) arounato (*ro-*
» *vinato*) p̲ bene che seuede (*si veggono*) delicholone specate (*delle colonne fpezzate*)
» echōponēdo insema (*e componendole infieme*) seuede quelo che alera (*esso era*) pima
» (*il primo*) era de 8 tefte sechondo cholonato era 8 $^1/_2$ elatro (*e l'altro, il terzo*) era
» 9 Li prime 2 cholonaty ereno dicte l'uno sopra altro (*erano detti l'uno fopra l'al-*
» *tro*) latro (*l'altro*) cholonato se retirava de dentro alo dicto de li mure ede for
» (*e di fuori*) p̲ parapeto tra lu coholo e l'atro (*tra l'un colonnato e l'altro*) era ba-
» laustre (*erano dei balauftri*) e sux (*fopra*) li dite cohole (*colonne*) et li feghure
» anchora se ne trou (*trovano*) molte peca (*molti pezzi*). »

Questo Tempio siera in sux lastrida de belitra dalõtano daroma . 3 .
miglia demane dvita adado abelitra delo quale dito era 3 chõlonati
Luno sopra alatro el primo piano era sofitato de malmero doue sepo
vedere alischale. p che noliuano potuto leuarie p lo grando pexo da
Lischala che andau alatro piano desopra eloqua le eoge di. avonnato
p bene che seuede decholone sporte echõponẽdo inserra seuede quelo
che alera prima era de 8 testa sechondo cholonato era 8+ dlatro era 9
Li prime 2 cholonati eremo dicte Luno sopra altro Latro cholonato seruiua
de dentro alodicto de Limure edefor p parapeto tra lu cholo elatro era balaustre.
esux Lidite balaustre sux . cõzole erlifeghuire anchora seretron molte

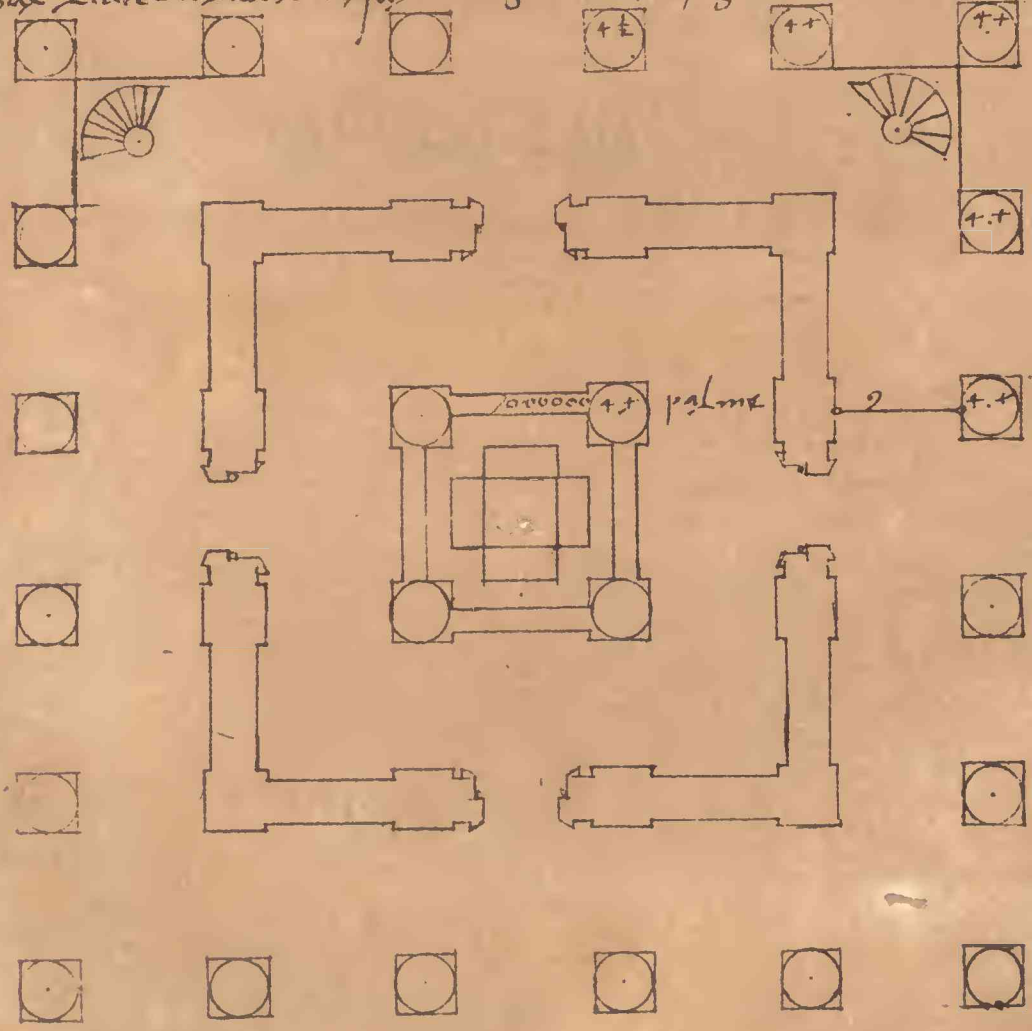


TAVOLA LIII.

TEMPIO DI DIANA.

L'artiſta ci addita ſacrato a Diana il tempio di cui ci ha tramandato la preſente figura icnografica.

Evidentemente appartiene all'ordine dei tempii circolari peritteri. Ma il perittero, per eſſo, viene coſtituito da tale una corona di ſedici colonne, forse troppo esili di diametro (palmi 5) riſpetto alla vaſtità del compleſſo della coſtruzione (16 canne, quasi trentaſei metri di diametro), per non avere avuto biſogno, come è dimoſtrato dalla figura, di un vigoroſo pilaſtro d'appoggio (palmi 10). A ciaſcuno di queſti pilaſtri riſponde, dal muro della cella, uno ſperone o contrafforte ond'è fatto luogo ad uno ſtretto paſſaggio, che si vantaggia d'un ſuccessivo inſenamento ſemicircolare dal lato della cella dicontro a ciaſcun interpilaſtro, dal che ne riſulta un movimento ſerpeggiato, meglio dimoſtrato dal diſegno.

L'interno della cella, di cui è data la miſura diametrale dal sodo della muraglia in canne 7, ha dintorno un giro di sedici colonne lungo la parete, di dimenſioni pari alle eſteriori (palmi 5), e la parete, poi, tra loro s'inſena leggermente e rettangolarmente.

La luce ſembra ſcendere dall'alto, e da un'apertura ipetrale, diſegnata a forma di ſtella.

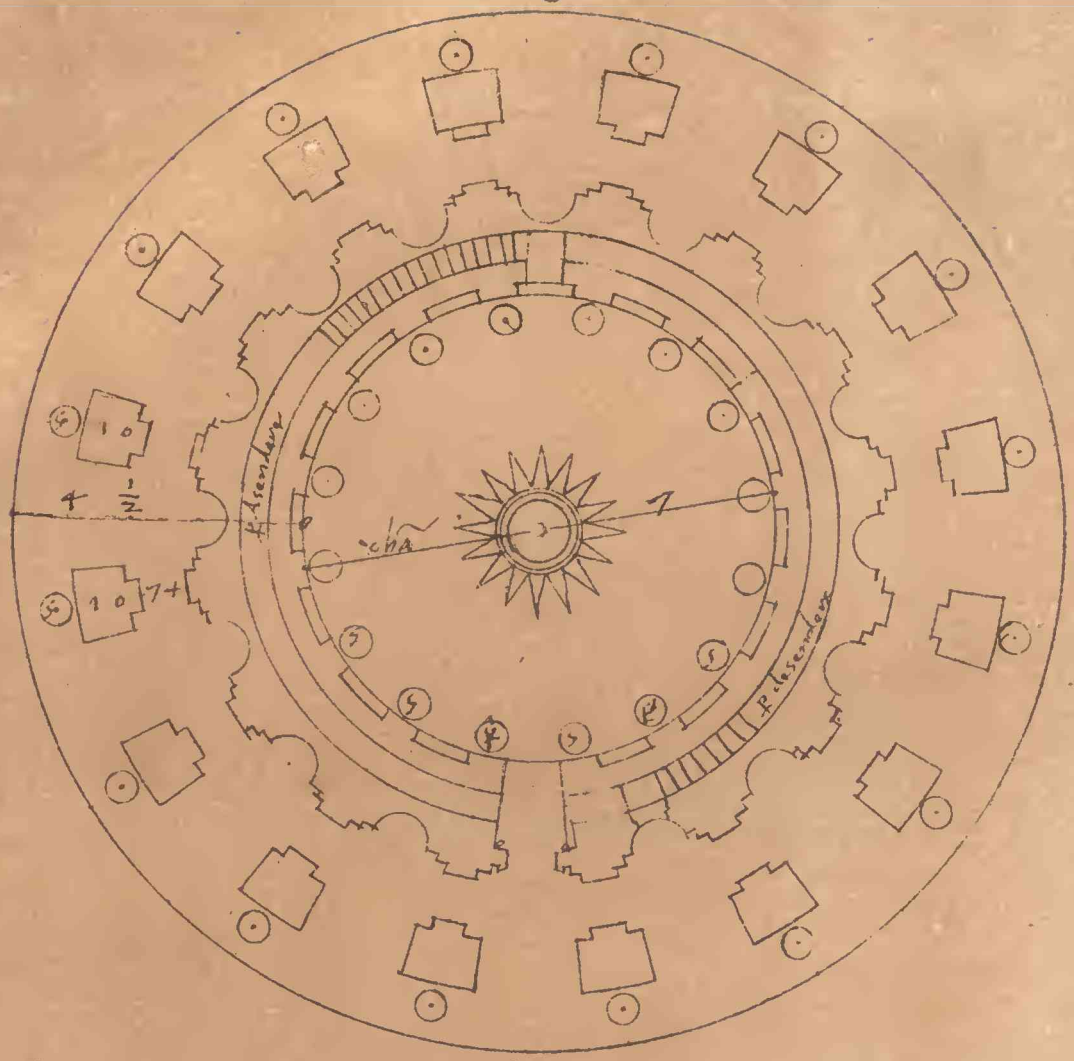
Una ſola porta mette dentro alla cella, e la ſua apertura muta per nulla l'ordine e le ſimmetrie della cella. Vi ſono indicate le ſcale per aſcendere e diſcendere dalla ſua ſommità.

A piedi del diſegno havvi la ſeguente ſcrittura:

« Queſto sie vno tepio ciamacto[1] diana (*di Diana*) lo qualo era ateuiro (*preſſo*
» *il Tevere*) suxo laqua (*al di ſu dell'acqua*). E A Queſto dito tempio (*E coteſto tempio*)
» era tuto de teuertino e tute li cholone che ereno de ghranito e porſito e marme
» matiato (*granito e porfido e marmo macchiato*) lo paivimeto (*il pavimento*) era de
» sarpentino, e mamero e labastre porfite miscij (*ſerpentino, e marmo, e alabaſtro, e*
» *porfido, e miſchii*) molte altre bele matie (*belle macchie*) e achāto (*accanto*)
» Aquesto era questo altro lo quale uoie vederite (*voi vedrete*) in forma e mesura.[2] »

[1] *Ciamacto*, per *chiamato*, è voce corrotta dal dialetto lombardo.

[2] Non è ben chiaro a quale altro diſegno si riferiſca, poichè neſſun ſegno havvi ſugli originali che ne assicuri l'ordine dell'artiſta.



Questo fue vno tempio chiamato diana Lo quale era atuno suxo lagua
E Aquesto dito tempio era tuto detuuertino e citure = Lichollonq
che erano de chiaristo eporfito emarme matiato lopauimete
.3 era desarpentino e mamuro e labastro porfite mnscij moltralerq
bele matie cachiato Aquesto era questo altro Lo quale non e vederitq
informa emesura

V

TAVOLA LIV.

TEMPIO CIRCOLARE

SULL'ALTO D'UN MONTE.

La doppia figura che ci viene offerta dalla preſente tavola non è abbaſtanza chiarita dalla ſcritta che v' aggiunse l'artiſta.

La ſezione icnografica circolare ſembra significare il tempio ſul monte; l'altro piano icnografico a grossi pilaſtri quadrati, un portico a ripiani che lo precede di grado in grado nel ſalirvi; e l'ortografia vicina il profilo del medeſimo portico che va ſtringendoſi fino al piano ſu cui ſta il tempio.

La pianta del tempio indica quattro corone concentriche di colonne, e diciotto colonne per corona, compreſe quelle impoſtate nel perimetro interno della cella. Quivi, dentro e fuori si hanno eſedre o nicchie di due dimenſioni.

Miſure diverſe ſono qua e là ſegnate in queſta ſezione, ma troppo diſcordi, anche riſpetto agli ſtessi membri architettonici, per trarne un giudizio sicuro. Pare, però, che il raggio maggiore dell' edificio sia di 5 canne (m. undici e c. trenta) e ſolo 4 canne, o palmi 40, come vi è ſegnato, l'interno recinto, eſcluſa l'apertura ipetrale a ſtella, come nella tavola precedente.

Così, non ſaprebbesi prendere a norma quello che l'artiſta eſprime, additando le lettere A e b inſcritte in queſta figura, circa l'elevazione dei piani all'apice dei quali ſta il tempio.

Se havvi, dunque, qualche relazione tra le figura icnografica e quella ortografica non ſarebbe facile di rilevarla dopo quanto abbiamo indicato.

Del reſto, laſciamo la parola all'artiſta, rinunciando ad una troppo rigoroſa applicazione delle ſue eſpressioni, ed accontentandoci ad ammirare la magnificenza della coſtruzione che ci laſcia travedere.

« QUESTO siera Atiuero in suxe lomonte dou (*dove*) cascha (*cade*) lo teuero (*il* » *Tevere*) e lo quale tempio era pientato (*fondato*) in sue lo fiancho de lo dicto » moncto (*del detto monte*) E p che (*perchè*) nonera tanto largho lo piano de lo dicto » monte quāto besonaua (*quanto bisognava*) p volere fare la presentacione (*per ottenere* » *l'aſpetto*) de lo dicto tempio hora tenitederaie (*ne intenderai*) lanobelita de (*la* » *nobilitade*) de Romane (*dei romani*) che per fare queſto Tempio se poſteno (*si* » *poſero*) in fonde de lo monte apincipiare (*a principiare*) lo fondamente de lo dicto » tempo (*tempio*) montando suxe (*salendo su*) dinghrade ingrado (*di grado in grado*) » lasando (*laſciando*) uno piano divno porteghale dimane mano (*di mano in mano*) » chōmo te uede la feghura schicata (*schizzata*) era alta pase (*passi*) 302 li » cholone. A. sono li cholone ī pano tereno (*sono le colonne al piano terreno*) le » cholone. b. sono li cholone de sopra lutimo cholonnato (*l'ultimo colonnato*) e » sopra de questo fu fato lo fondamento de lo dito tempio. »

QVESTO siera Atiuero in suxe lomonte dou chascha Lreuero
Eloquale tempio era preparato in sue lo fiancho delo ducto monte
Eo che nonera tanto Largho lopiano de lodicto, monte besomana
quato besonana p volere fare lapresentacione de lo dicto tempio
nova tantendentie lanobelita de da Romane che p fare questo
tempio se posero in fonda de lomonte, a quinessiave lo fondamento
de lbiete tempo montando suxe dinghade ingado lasando
mopiano de uno portechaie dimana mano che mo tenede lateghu
pa sghicata eradta pasc o2 licholone. A sono licholone ipanatterno
nicholone - 6 - sono licholone desopra lnsim cholonato
esopra de questo fu fato lo fondamento de lodi totempio

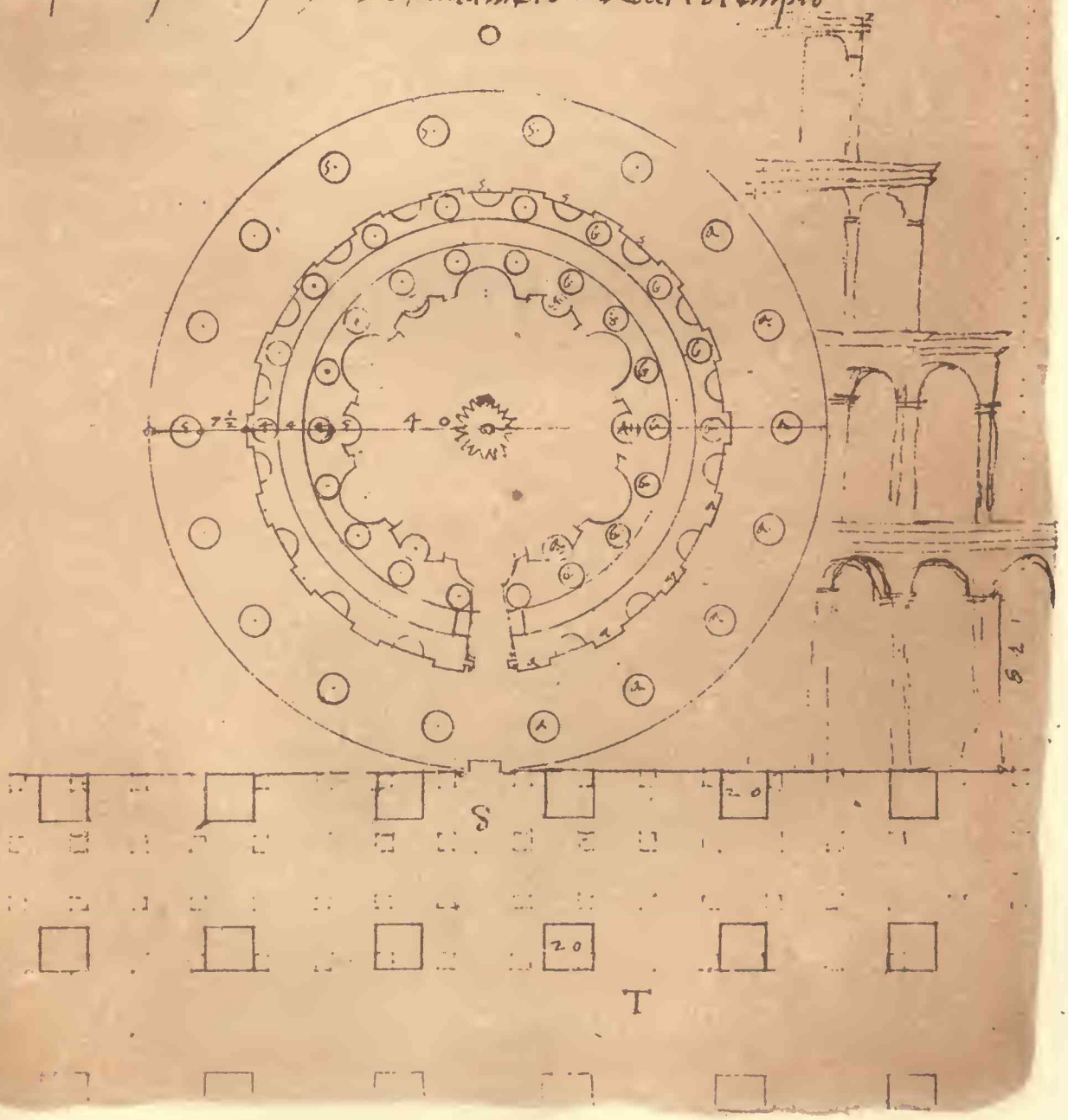


TAVOLA LV.

TEMPIO CIRCOLARE.

Nulla di più artificioſo e tormentato della linea circolare fu cui s'impianta il tempio cui allude l'unita icnografia. Non è che una cerchia di eſedre dentro e fuori, contrappoſte curva a curva, dando poſto nell'intervallo ad un angoloſo massiccio murale onde l'edificio si assoda e si contermina.

Dentro di eſſo, ſeguendo un circolo concentrico, si diſpongono equidiſtanti dodici grossi pilaſtri quadriformi, e di cui è ſegnata la miſura del lato in palmi 4, miſura che riſponde alle teſte delle paraſtate murali. A ciaſcuno pilaſtro, sulla direzione del raggio e verſo il centro, s'addoſſa una colonna, che ne eſce per due terzi col fuſto. Su queſta concatenazione di forze deve avere poggiato il corpo turrito e centrale dell'edificio.

Nel ſeno di ciaſcun massiccio trovaſi ſegnata una colonna del diametro di palmi 3. La loro ombratura laſcerebbe intendere una diſpoſizione diverſa dal piano icnografico principale. Così è infatti; o almeno, giusta le parole ſoggiunte dall'artiſta, le si dovrebbero credere deſtinate a rappreſentare la cerchia del piano inferiore del tempio, onde l'aſpetto ſuo doveva essere quello d'un dodecaſtilo.

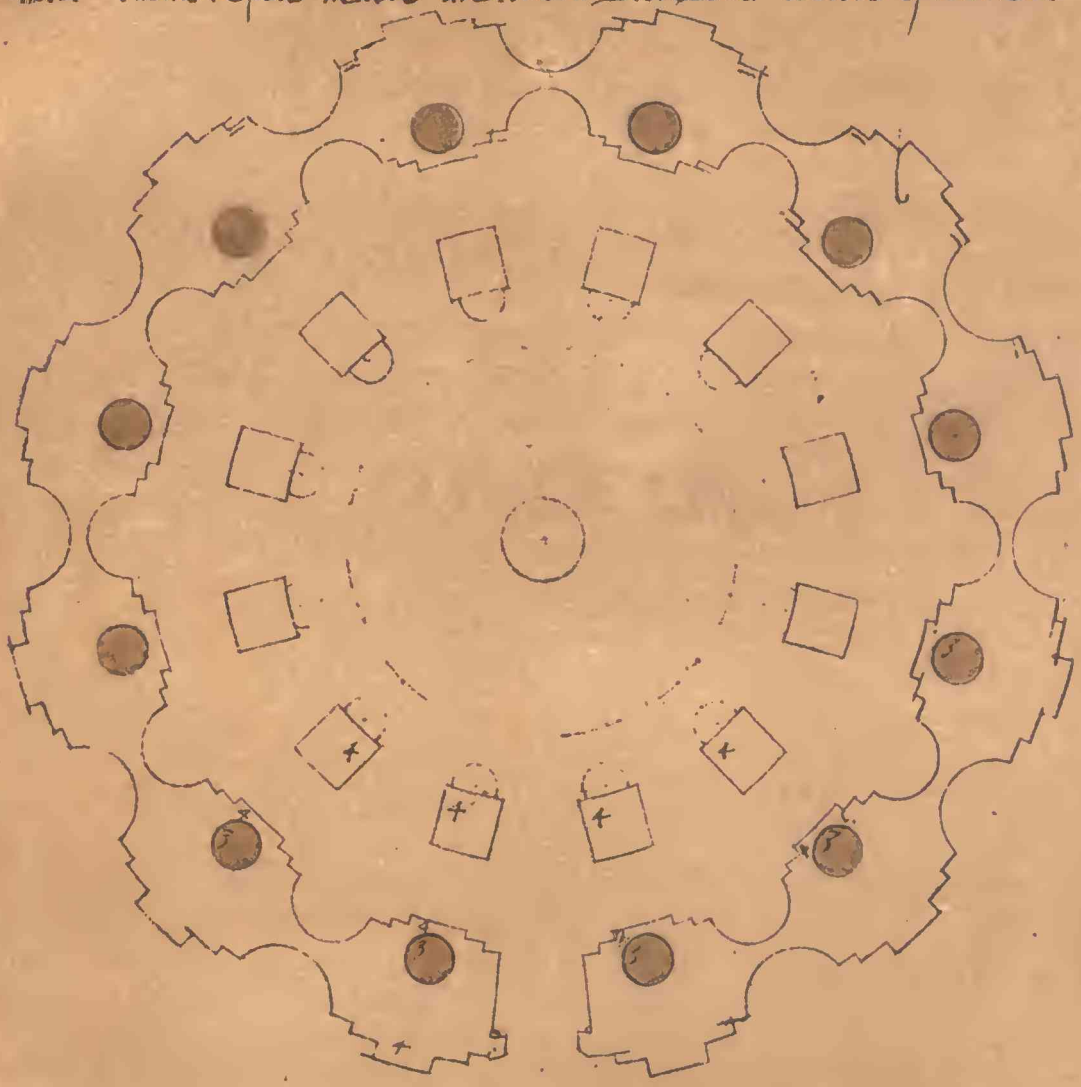
La coſtruzione moſtra una ſol porta, e da un piccolo oculo centrale alla vôlta sembra venir lume all'interno.

Sopra vi si legge ſcritto:

« Queſto sie vno tempio el qualo era dentro p̄ indeloboſcho de Vachano da la » dalixela (*dell'iſola*) doera (*dov'era*) la tauerna biancha la quale dla mane ſe- » neſtra (*la qual è a la mano ſiniſtra*) andano (*andando*) aero (*ess'era*) dove lauia » (*dov'è la via*) de Vacano e lo dito tempio era du (*due*) cholonato alto ma la- » sava (*ma laſciava*) queſto piano de fora chomo tu poie uedere ave tiracto (*avendo » tirato, ſegnato*) la chelona dentro (*all'indentro*) e ſatanera (*ombrata*). »

O

Questo fie uno tempio el quale era dentro p in delo boscho debachiano dala dgloxeta
dova elarauerna biancha Laquale dlamane senesteva andano aero dova
Lonna debacano elodito tempio era ducholonato alto malasana questo piano de
Fiorn chomo tu poi vedere ave tirato Lachelona dentro efatta nera



E

TAVOLA LVI.

BATTISTERO DI S. GIOVANNI

A FIRENZE.

Che l'edificio celebre cui si riferifce la prefente icnografia, abbia anticamente appartenuto alla gentilità, e fosse ftato tempio dedicato a Marte, è oggi affai conteftato. I più autorevoli critici moderni ne fanno una coftruzione dell'età criftiana; e concedono appena che il terreno ful quale fu elevato, e forse le fondamenta su cui posa avessero fervito ad un tempio pagano. L'opinione di più antica fua deftinazione, che è quella di Dante e di molti fuoi fucceffori, si moftra, invece, vigente ancora ai tempi del Bramantino.

Quale si affaccia quefto difegno, così aperto fu tutti i lati dell'ottagono permette ben poco di crederlo quello della pianta d'un tempio pagano: ancor meno di una chiefa coftrutta durante la dominazione longobarda. Non vorremmo avventurare neffuna ipotefi, ma considerato che all'epoca in cui l'edificio veniva veduto dal noftro artifta era nelle condizioni pressochè conformi alle prefenti, non si andrebbe lontano dal vero, credendo quefto difegno copiato da qualche antica icnografia immaginata per conciliare la pretesa credenza d'antichità col reale afpetto fuo.

In alto, fopra il difegno:

« Quefto tempio etuto quanto (*è tutto quanto*) aremudato (*rimutato*) da quelo » che alera[1] (*ch' effo era*) anticho (*in antico*) eadefo (*e adeffo*) ep (*è per*) la prima » al e (*esso è*) saracto (*serrato, murato*) che maie no fu (*che mai non fu*) facto (*fatto*) » seno (*se non*) da poie che le uxata (*è ufata*) ala fedenoftro (*per la noftra fede*). »

Dentro del difegno è fcritto:

« Quefto sie s. Johan de fiorence e baz 32 (*è braccia* 32[2]) e prima era de dio » marte (*del dio Marte*) lo qualo dio e p chritura (*lo qual dio è per fcritto*) in nopi- » laftro de lo ponte (*in un pilaftro del ponte*) de robachonte (*di Rubaconte*).

» Li cholone tonde fono palme 3 e li quadere de fora medesemamente. »

[1] Efpressione volgare affatto lombarda.

[2] Quefta mifura che mira ad efprimere il diametro minore dell'ottagono interno, fecondo il fegno trasverfale della figura, lafcia più d'un dubbio circa la sua esattezza, come sull'entità della mifura iftessa, poichè per quefta non è detto a quale braccio l'artifta siasi riferito, effendo diverfo quello lombardo dal firentino: poi, perchè, sia nell'un cafo che nell'altro, nel fatto quefto diametro è di molto maggiore. Vuol effere, però, avvertito che dove trattisi del braccio firentino (eguale a m. 0, 583) farebbe effo diametro braccia 42; onde, per la differenza accidentale d'una unità decimale, cioè 32 in luogo di 42, si potrebbe credere alla cifra data dall'artifta, salvo il notato trascorso di penna.

Questo tempio etuto quanto avemudato da quelo che alora
anticho caduso ap la prima alu savacto che marcio fu facto
seno dapoi che lu xata alafe de nostro

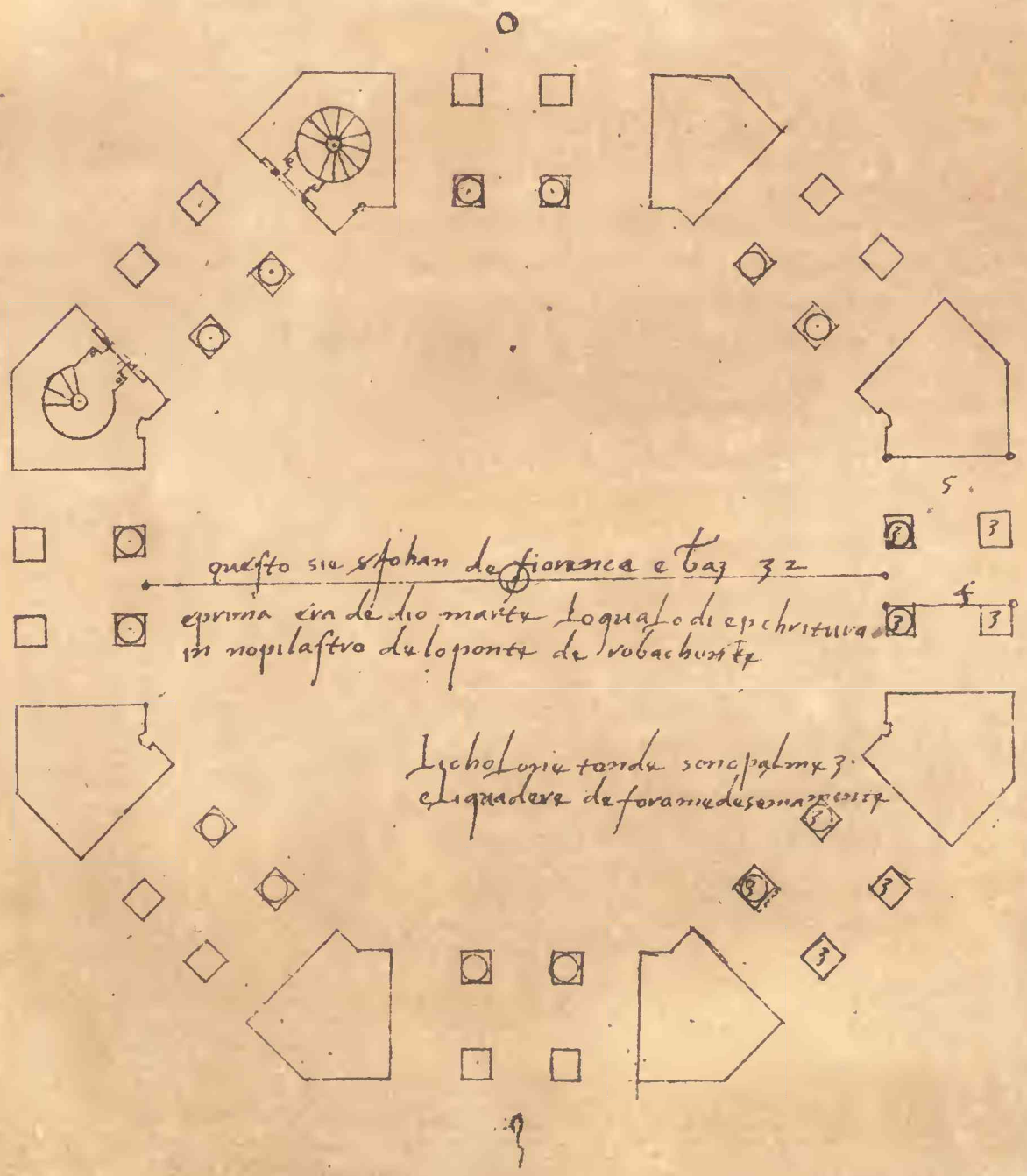


TAVOLA LVII.

TEMPIO CIRCOLARE.

Ecco un difegno che avvalorerebbe il penfiero di chi dubitasse che tutti quelli contenuti nel libro dell'artifta siano tolti, perfonalmente, da avanzi edilizi esiftenti, ma poffano effervene di quelli defunti da libri di altri ftudiosi, o tratti da memorie rimafte.

La prefente icnografia, almeno per la parte incompleta che il lettore vede alla fua siniftra, farebbe copiata da un libro poffeduto da maeftro Leonardo, indubbiamente il Vinci, col quale il Bramantino, reduce da Roma, ebbe, infatti, a trovarfi in Milano dal 1512 al settembre 1514.

Mentre effa è riportata siccome un efempio d'un tempio antico di pianta circolare da chi, come si è veduto fin qui, ne faceva ftudio particolare, appare infieme ch'egli ftesso dubita, e noi aggiungiamo, non fenza ragione, che la coftruzione aveffe avuto esiftenza effettiva con quel numero di porte, quante erano i lati dell'ottagono, secondo che il tempio conformavasi internamente.

L'altra metà del difegno, a deftra, che tiene conto e ripete i contorni generali del primo, fembra fatta per dimoftrare come veramente l'edificio doveva effere, cioè, che in luogo delle efedre efterne tagliate da porte dovevano aversi intere, modificazione ben femplice e tale da non farne cafo.

Mal si comprende poi il fignificato di quei femicerchi concentrici di cui l'artifta ha ricinto la propria interpretazione; fe non fosse per accennare ad un terrazzo di sei gradi da cui il tempio forgeva, benchè per altro ciò non s'accordi coi profili fegnati.

Lafciando il lettore libero nelle fue considerazioni, riportiamo come si trova lo fcritto a capo del difegno:

« Quefto sie Vno tempio lo qualera » inno libero (*in un libro*) che a (*possiede*) M.ro Lionardo che fu chavato » *cavato, tratto*) aroma (*a Roma*) e lo » quale nonaveua trouato io (*che io non » ho trovato*) e p che (*perchè*) Ame » pare Trama anticha (*di conteftura antica*) ouoluto (*volli*) fare la forma (*il » difegno*) chomo alera meza (*com'era » dimezzato*) cho li porte medesemamente e da latra banda (*dall' altro » lato*) schriue (*scrivo*) elmeparire (*il » mio parere*). »

« Io p mi[1] dicho che no me pare » chomodo anesuo besono (*accomodato » a neffun bifogno*) Abiando (*avendo*) » tante (*tanto numero*) porte enochredo » chenauese roma una (*e non credo che » ce ne aveffe Roma*) e li altr vie fu- » sene (*e le altre vie fossero*) intreghe » chomo fta quelabada (*quella banda*) » senata aletera A. »

[1] *Io per mi*, espressione del *quanto a me*, nel popolo lombardo.

Questo fie vno tempio lo quale era
in uno libro che M° Lionardo che
gli chamato aroma e lo quale non a
vena trouato io epche Ame pare
Trama antiche ouolute fare
La forma chomo era meza
che li porte medesemamente
ed la altra banda schriue e me pare

Ma me dicho che no me pare
chomodo anessuno bisogno Abiendo
tante porte e no chreato che ariese
nomarina e ralter li ne fusere
in treche chomo sta que la banda
segnata a letera A

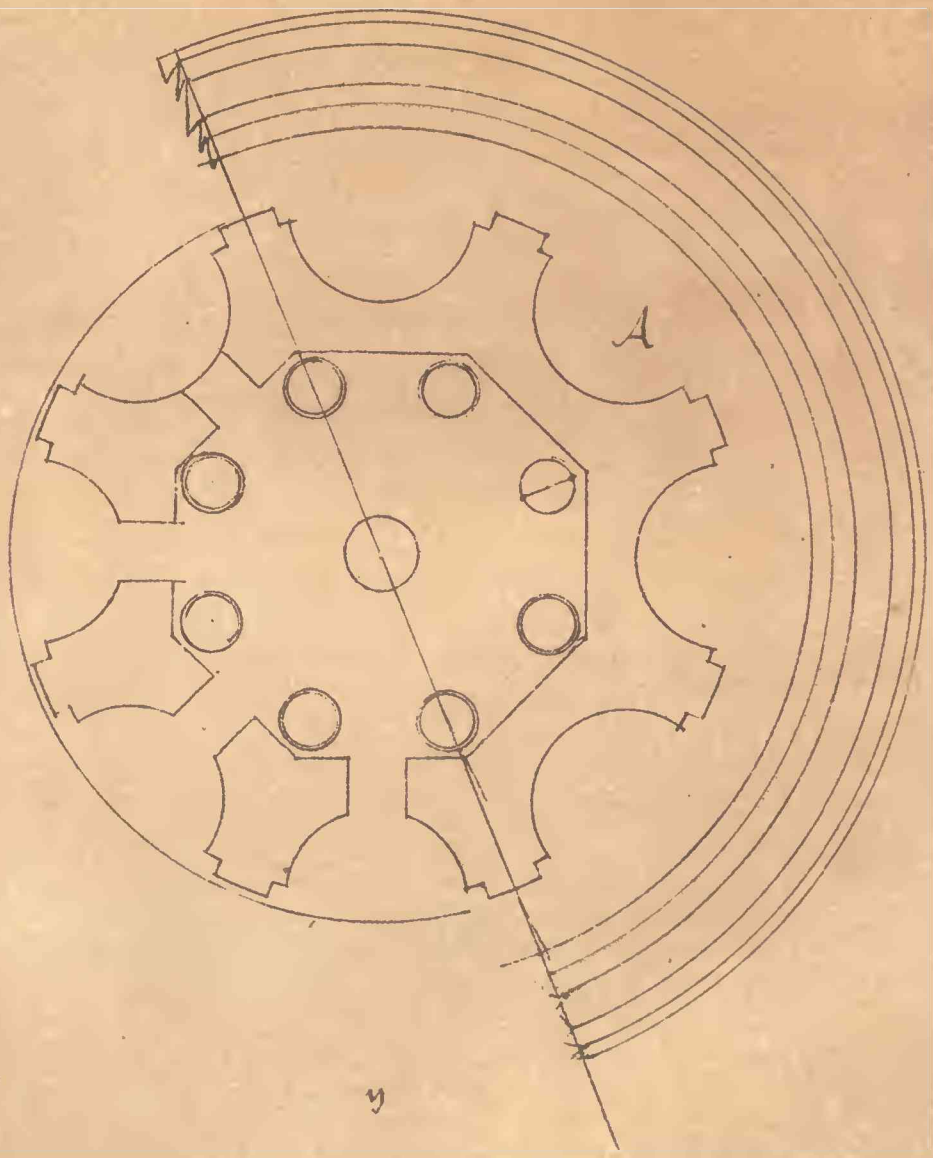


TAVOLA LVIII.

TEMPIO CIRCOLARE.

CON ATRIO QUADRIFRONTE.

Il piano icnografico centrale del difegno non differifce gran fatto da molti dei veduti fin qui: effo confifte d'una camera circolare cui danno ingreffo quattro porte collocate ortogonalmente, ed è foftenuto, di dentro, da dodici colonne lungo un cinto murale pieno e interpolato da nicchie. Vi è pure indicato il luogo dell'ara circolare nel centro, colla folita parola di *sachafitie*, probabilmente in corrifpondenza con un oculo ipetrale.

L'icnografia dove si tramuta è nell'efteriore del tempio, la quale di circolare si fa quadrata con fcale a chiocciola nel feno delle quattro sezioni angolari, alle quali si ha entrata da otto porticine, due per fcala da ciafcun lato del quadrato.

Quefto folo lo fa diverso dalle icnografie vedute, all'infuori, s'intende, del veftibolo quadrangolare pofto dinanzi a ciafcuna faccia del tempio, onde si ha nella forma planimetrica quella d'una croce greca.

Ogni veftibolo conta dodici colonne allineate in ordine di quattro per linea, tanto che se ne contano in tutto quarantotto. Le colonne hanno 4 palmi di diametro, come quelle all'interno del tempio, e un intercolonnio di 12 palmi.

Sull' alto della figura la feguente fcritta:

« Quefto sie vno tempio lo quale eni (*é*) de la uia Ādado (*andando*) a Fra-
» scata (*a Frafcati*) de mano seneftra lo quale eAlomodo (*è al modo*) che la
» feghura beno prōpocionacto de lo tuto (*è in tutto ben proporzionata*) ma che l'aueua
» defopra delo primo chōlonato loquale (*il quale*) che era foto alicholone delotibrio (*ch' era fotto alle colonne del tiburio*) eove (*e dove*) lo pediftalo lo quale arespōdeua
» atorno (*rifpondeva intorno*) maque lo (*ma quello*) che era alomasico (*al mafchio*)
» era tuto pieno de muro e aueria poie (*e avrebbe avuto per dippiù*) Le balauftre
» deauentazo (*di avvantaggio*) de fopra delli porteghale p̲ che fandaua (*perchè si*
» *andava*) chō li piede paro (*coi piedi di pari, al piano*) alachornixa delo piediftalo
» eauea li feghure de dentro ede fora chōmo apare aliniee (*come appare dai linea-*
» *menti*). »

Questo fie uno tempio Loquale eni de Lauia Adado ~~[illegible]~~ afiaschata
de mano senestra Loquale ellomodo che Lafeghura bene proporcionacto
de Lotuto ma che Lauena desopra delo primo cholonato Loquale checra
solo alichō Lone delotibrio cone Lopedistalo Loquale aresponderia aturno
maque lo checra alomasico era tuto pieno demuro canezia poie
Lebalanstra deuentrazo desopra, delipoutegnale pche sandaua
chō Lipiede paro alachōmixa delopiedistalo eauia Lifeghura dedentro
edefora chomo apare alirica

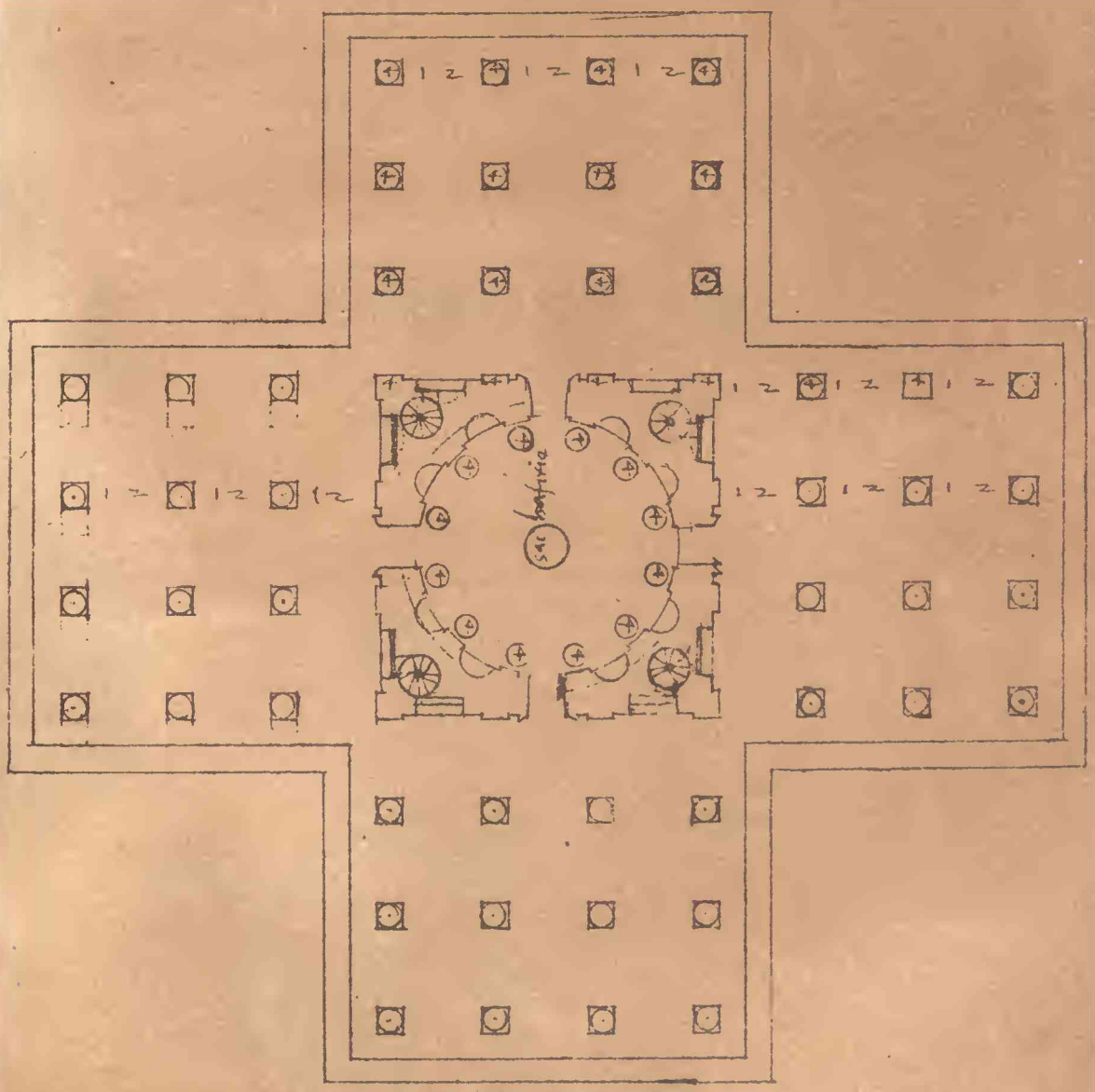

1 2
1 2
1 2

TAVOLA LIX.

CELLA SACRA.

Il diſegno proſpettico che ci si preſenta accompagnato dalla intera ſezione icnografica, s'aggiunge al numero dei piccoli monumenti religiosi di cui uno vedemmo alla tavola VII e vedremo altri in alcune ſeguenti.

Queſta è delle più ſemplici: la fronte conſta d'un elegante frontiſpizio triangolare, posato ſopra un coronamento architravato, ſoſtenuto agli angoli da pilaſtri d'ordine corinzio. La porta e le due fineſtre onde ſcende lume alla cella hanno cornici finamente profilate e frontispizi triangolari corrispondenti.

La pianta ci addita il recinto dell'interno diſpoſto ad inſenamenti murali, dove quelli circolari s'alternano coi quadrati.

Nel ſeno della figura icnografica leggesi:

« Queſto sie suxe lavia de sato (*di santo*) Sebaſtiano demano drita andando in » là di fora da a. b. (*Da a a b*) e palme 24 tuto chō limure quadro Corinta (*è* » *palmi* 24 *in tutto col riquadro delle mura: diſegno corinzio*). »

Questo sie suoe Luna de sotto
sabastiano de marco drica an
dando, in la dufora da. a. b
apalme 24 tuto
cho Lomure quadro Cinta

TAVOLA LX.

TAVOLA LXI.

CELLA SACRA.

La stretta ſomiglianza colla tavola precedente ci diſpenſerebbe da qualunque parola, ſe non fosse per avvertire ſembrarci queſta edicola piuttoſto un monumento funerario od onorario di qualche gladiatore che un piccolo delubro conſacrato ad un ente divino. Ciò che suscita in noi coteſta idea è il simulacro poſto in ſondo della cella, in cui vedesi raffigurato un pugillatore combattente. È notevole in eſſo l'eleganza del diſegno.

Del reſto, i lineamenti si limitano alla parte anteriore dell'icnograſia della cella, e le poche parole ſottopoſte al diſegno ortografico laſcierebbero quasi intendere eſſere una ricomposizione ideata dall'artiſta col ſussidio di avanzi misurati sul terreno.

Ecco le ſue parole, ad ogni modo aſſai dubbie ed oſcure:

« Queſto ſerua (*conſerva*) la forma de lo fondamento ſuo Corīto (*Corinzio o d'ordine Corinzio*) p̄ mezo alo ſenio. 9. (*per mezzo al ſegno 9*) Aroma (*A Roma*) propio mexurata (*propriamente miſurata*). »

Q
questo sarra
p mezzo a lo sustro
9
la fronta de lo fondamento suo quanto
roma pre pia mesurata

TAVOLA LXII.

CELLA QUADRATA.

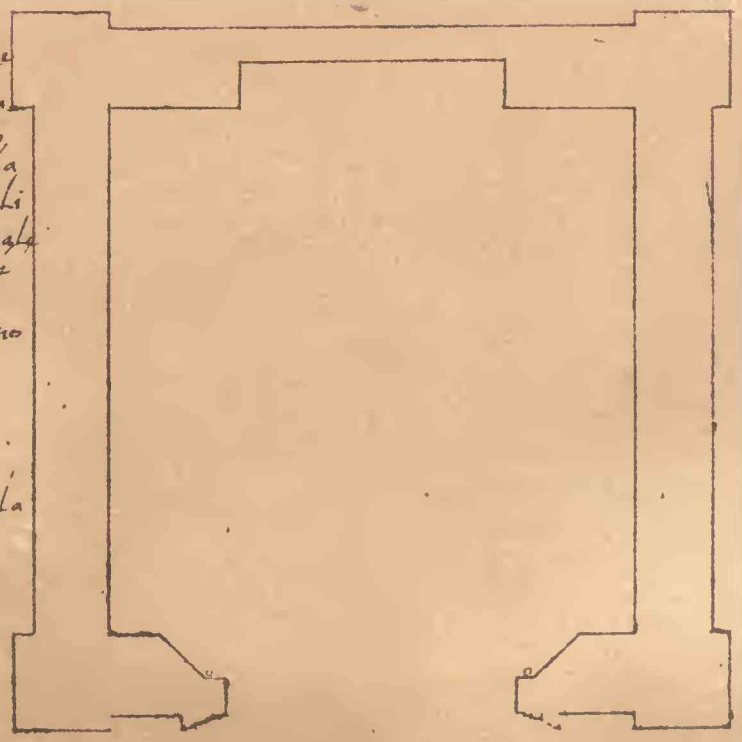
Semplicissima immagine icnografica d'una cella o ſacrario quadrato, come ne vedemmo, nelle precedenti due tavole, alcun eſempio in elevazione.

Anche qui, dalle aſſai dubbie parole dell'artiſta, parrebbe deſſa una memoria tolta da avanzi di cui alcune parti ſoltanto ſono complete.

Le ſue parole ſono le ſeguenti:

« Queſto similtudene (*immagine*) sie ſuxe la champania de roma (*è nella campa-*
» *gna romana*) qundo me parte (*quando io parto*) da S Sabaſtiano ādando alichon-
» ducte (*agli acquedotti*) lo quale equadrata (*è quadrata*) e palme n° (*num.°*) 25 alto
» fini alo frontaſpitio paalme n° (*num.°*) 41 $^1/_4$ lo p̲ ſecto pētado (*l'impianto perfetto,*
» *conſervato*) siede de lo ſenio noue (*è dal ſegno nove*) ala porta (*preſſo alla porta*). »

questo similitudene
sie sopra la champa
nia de roma quando
me parte da S. saba
stiano andando ali
chonducte lo quale
e quadrata cpalme
ij 25 alto
fina lo fronte spirito
palme ij. q. i. ½
Lo suo facto fe tado
sielle ~~dedo~~ d
Lo sechio nouse ala
porta



9

TAVOLA LXIII.

TEMPIO QUADRIPARTITO.

Vedemmo già coſtruzioni partite in quattro braccia, a modo di croce greca; neſſuna della grandezza e dell'importanza della preſente.

Non è possibile dissimularsi la ſua combinazione doversi attribuire a un tempo di decadenza; non poche teſtimonianze ce ne ſtanno davanti.

A noi baſti di constatarne le diſposizioni. Le quali si riducono a ciò che, il braccio anteriore eccettuato, gli altri tre hanno aſpetto uniforme in guiſa d'accogliere tre simulacri diversi. Una nicchia in ognuno de' loro sfondi ha davanti un'ara a ſoggia di menſa d'altare.

La luce pare veniſſe da un oculo circolare nel centro della vôlta: la miſura vi è ſegnata in palmi 8 (m. 1. 79) e colle parole « in de la uolta di sopra. »

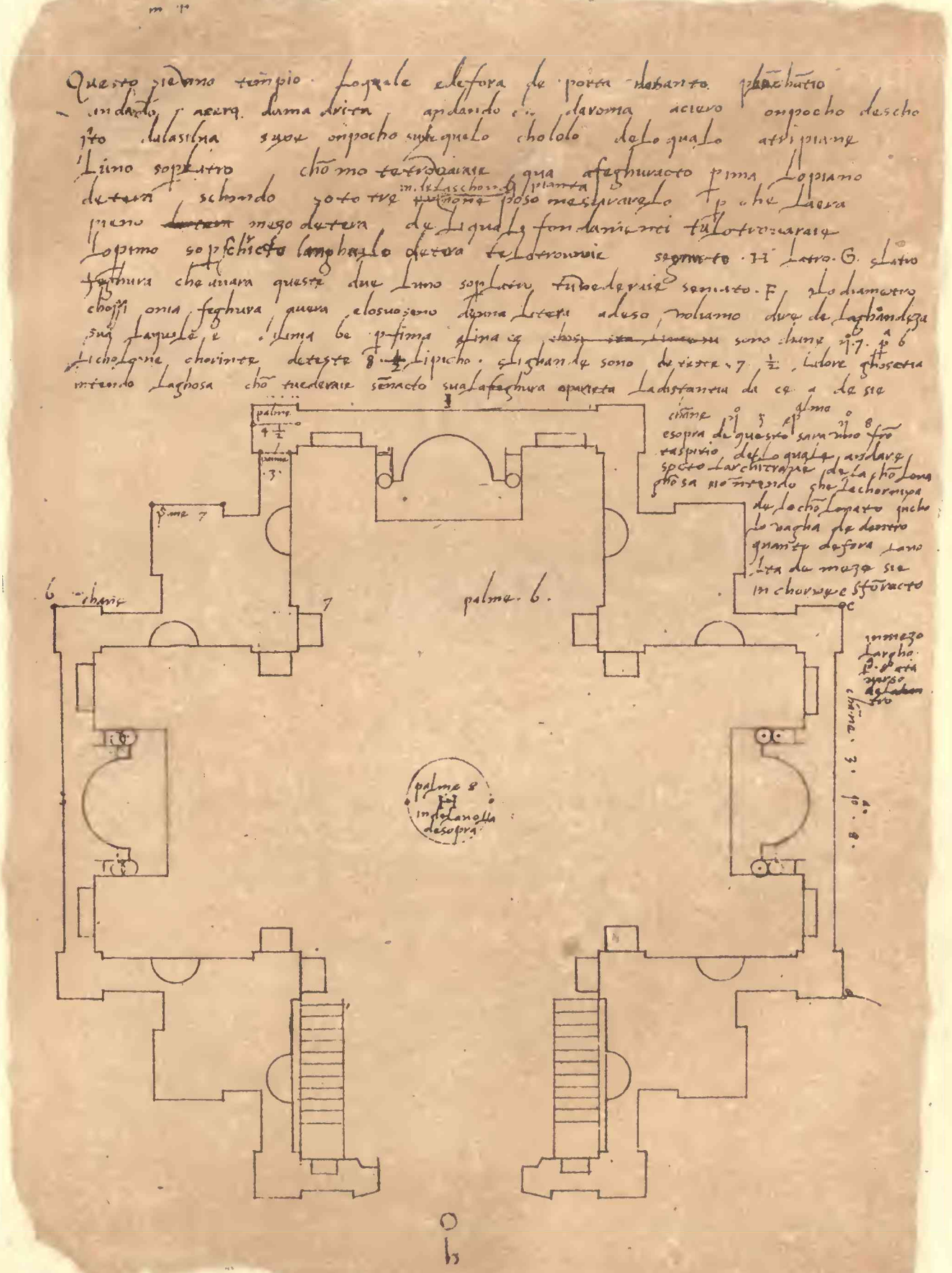
Altre miſure ſono nella figura, alla cui intelligenza la ſcritta dell'artiſta è ſufficiente.

« Queſto sie vno tempio lo quale ede ſora (*è fuori*) de porta deſanto phachatio » (*Pancrazio*) andado ueera (*ov'era*) damadrita (*da mano deſtra*) andado daroma aciero » (*a Ciero?*) on pocho deschoſto dalasilva (*dalla ſelva*) ſuxe unpocho (*alquanto al-* » *l'insù*) ſuxe quelo chololo (*sopra quel colle*) deloqualo atripiane (*ha tre piani*[1]) luno » soprlatro (*sopra l'altro*) chomo tetrovaraie (*tu troverai*) qua afeghuracto (*qui fi-* « *gurato*) pima lopiano de tera ſchondo (*secondo*) ſoto tre in dela ſecond pianta « none poso meſurarelo (*nello secondo piantato, non è possibile misurarlo*) p che la » era pieno mezo de tera (*per eſſere mezzo ingombro di terra*) de li quali fonda- » menti tu lo trouaraie (*tu troverai*) lopimo ſopschricto (*il primo ſopraindicato*) lon- » ghualo (*eguale*) de tera te lo trouraie (*in terra tu lo troverai*) segnato H[2] latro « G e latro feghura che auara (*avrà*) queſte due lune ſoplatro (*l'uno ſull'altro*) tu » vederaie (*vedrai*) ſeniato F alo diametro chossi (*così*) onia ſeghura auera e lo ſuo » seno (*segno*) deuna litera adeso (*ora*) uoliamo dire delaghandeza (*della grandezza*) » ſua la quale e dalinia be (*B*) p finia alina ce (*C*) fono chane n.° (*numero*) 7 p.ª 6 li » cholonie ehorinte de teste 8 ½ li picho (*le piccole*) e li ghande fono de teste 7 ½[3] » ladove ghoſetia (*là dov'è la groſſezza*) intendo laghosa (*la groſſa*) cho tuederaie » (*come tu vedrai*) senacto suala ſeghura oparieta (*sulla figura o parete*) la diſtantia » da ce (*C*) a de (*D*) sie chane n.° 3 e palme n.° 8 e ſopra de queſto ſara uno fro- » taſpitio (*frontiſpizio*) de lo quale andare socto (*sotto al*) larchitraue de la cholona » ghosa (*groſſa*) eio ntendo (*e io intendo*) che la chronixa de lo cholonato picholo » vagha (*vada*) de dentro quanto de fora lauolta de mezo sie in chorxe (*è a corſi* » *di pietre*) e sforacto (*e sforata*). »

» In mezo largho p.ª 8 atauerso (*a traverso*) de lo dientro (*del di dentro?*).

[1] Forſe quello accennato a tavola LIV. [2] Vedi nel centro del diſegno.

[3] È il contrario che qui dovrebbe eſſere indicato riſpetto alle miſure.


palme 4 1/2
palme 3
palme 7
6 chane
7
palme 6.
C
palme 8
in tolanolla
desopra
chane 3. p. 4. 8.

IPOGEO DEL TEMPIO QUADRIPARTITO.

Quando siasi avvertito che la preſente icnografia ci moſtra quello che una prima iſpezione ci farebbe già dubitare, e che le parole dell'artiſta confermano, eſſere deſſa, cioè, la parte ſotterranea del tempio recatoci innanzi dalla figura precedente, ogni coſa ci viene chiara, e ancor meglio poi ſe ci porremo davanti la figura ſuccessiva.

Si notino ſoltanto le ſcale e la loro collocazione per avvedersi come coincidano per miſura e diſpoſizioni con quelle già oſſervate.

Del reſto, si deve ammirare l'ampiezza e la robuſtezza ciclopica di queſte fondamenta; delle quali la maggior latitudine dei traversi ortogonali è qui accennata, pare, in canne 8, miſura ſuperiore di 4 palmi a quella della coſtruzione ſovrapoſta.

Nel centro del ſotterraneo è indicata una grande camera circolare, della miſura diametrale di canne 3 e palmi 7 $^1/_4$. Queſta ſarà ſtata neceſſariamente a vôlta.

In alto leggonsi le ſeguenti parole:

« Queſto sinato G equelo (*è quello*) lo quale e ſoto l'atrra (*è ſotto l'altra figura*) » ouerro delatera ghse (*dal ſuolo in giù*) lo quale ep (*è per*) trauerſo de lo dia- » metro chanie n° 8. o palme . . . n° intendo dalera (*dal R*) alu (*al V*) lotondo da » anghula a aghula (*il circolo da angolo ad angolo*) ouero da la alob (*ovvero dal- » l'a allo b*). »

Questo simaro G equale Loquale cscoto lattera onero dalatura in [illegible]
Loquale cp. trauerso, de Lo digmetro chāme p. 8. opalme p. unendo dalera. gli
Lotondo daangholo cagnula onero da la glob

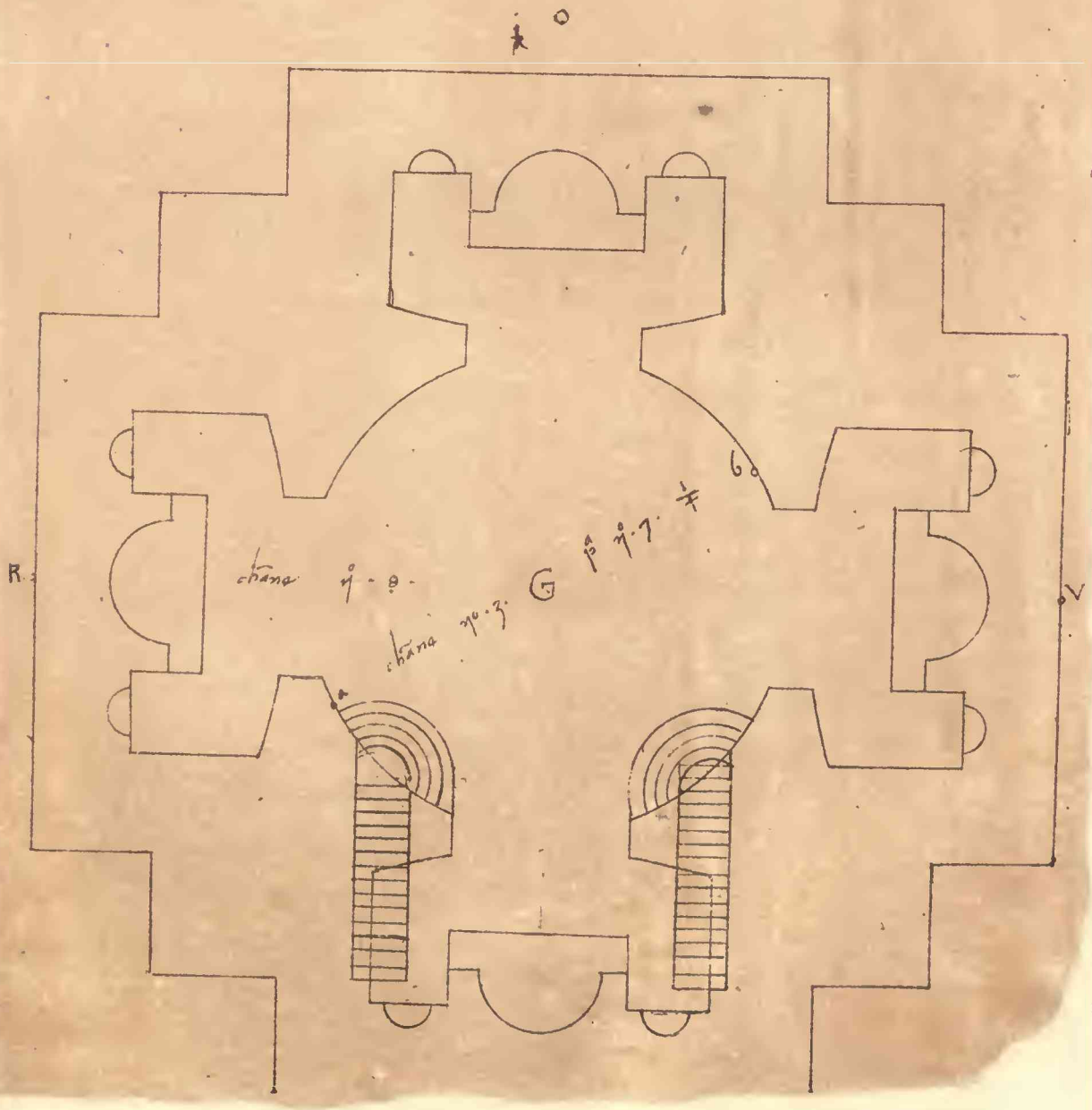


TAVOLA LXV.

TEMPIO E IPOGEO.

(GIUSTA LE DUE FIGURE PRECEDENTI.)

Appena ſiasi applicata l'attenzione ai due precedenti diſegni icnografici, queſto non ha più biſogno d'alcuna parola di ſpiegazione, mettendo graficamente in luce come i due piani del medeſimo tempio, il terreno, cioè, e il ſotterraneo, si accordino e si completino.

Traſcriviamo le parole ſcrittevi in alto:

« Queſta sie la feghura la quale moſtra chōmo laſtave (*come ſtava*) l'unofonda-
» mento loprimo cho (*con*) lo ſchondo (*il secondo*) el atro. ſta. (*e l'altro ſta*) chō
» moſta (*come dimoſtra*) questo ſchōdo (*secondo*) male Apto (*mal aperto*) de tute
» 4 bande (*da tutti i quattro lati*) euano poie (*è ſgombro poi*) douliſpolture (*dove
» le sepolture*) atorn (*dintorno*) molte cha de quntitate (*che si hanno in quantità*). »

Qesta sie la figura laquale mostra chomo lastare ~~la~~ lynofondamento
Lo primo chō loschondo quarto-sta. chō mostra. quasto schēdo mxl a
Apto da tutte. 4. bande cuano poie doxlo polezza atorn molte
chā de quantitate

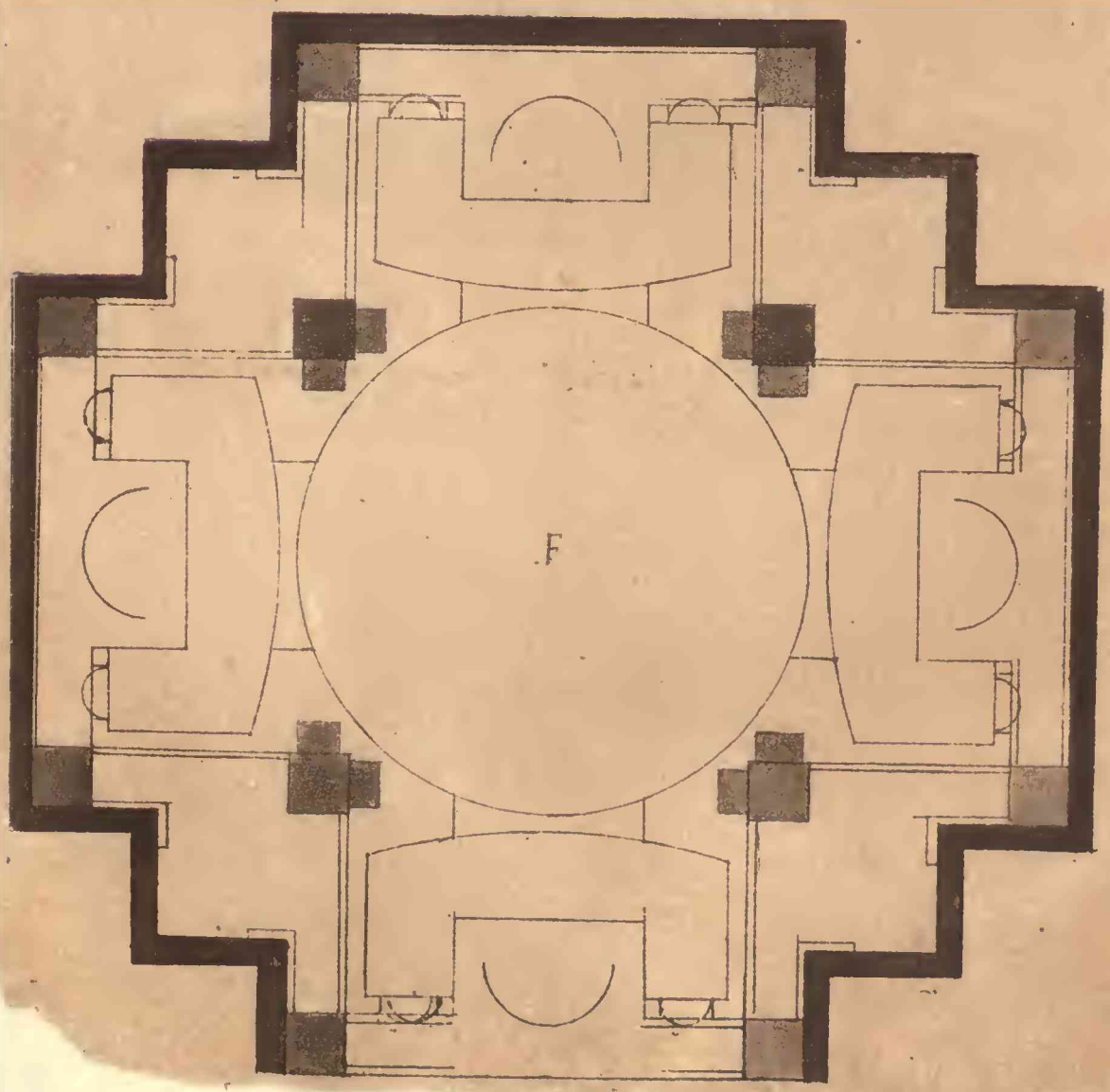


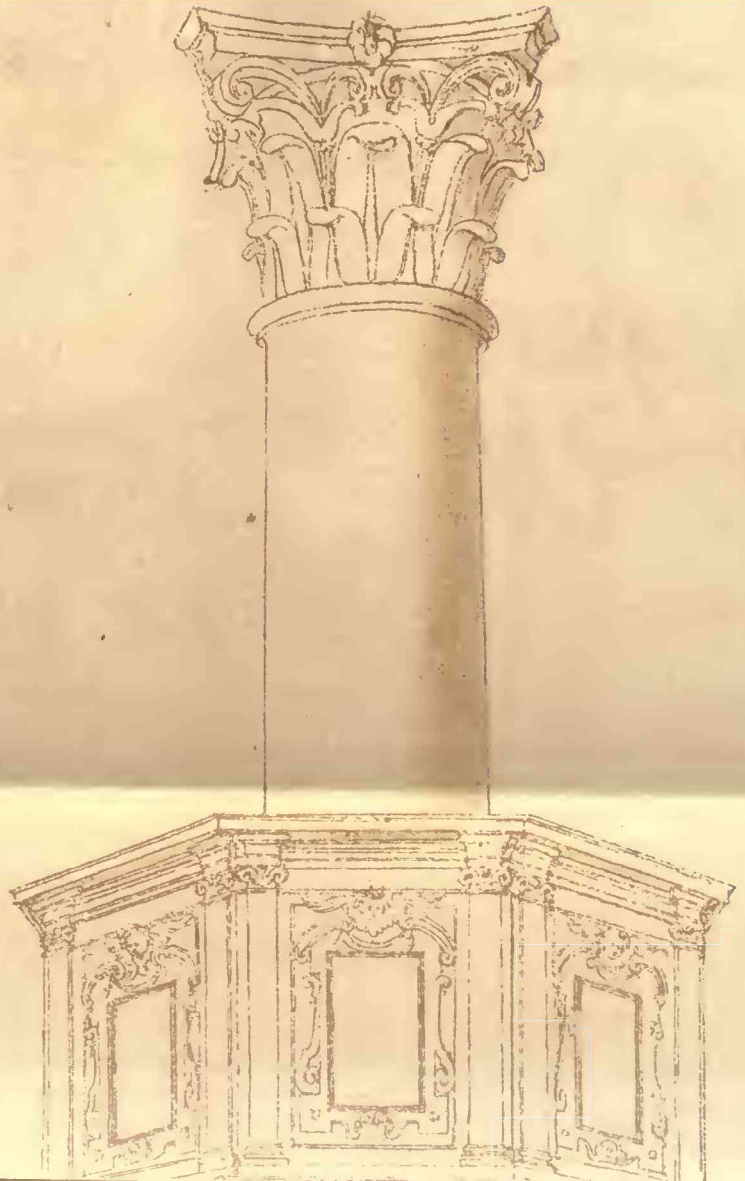
TAVOLA LXVI.

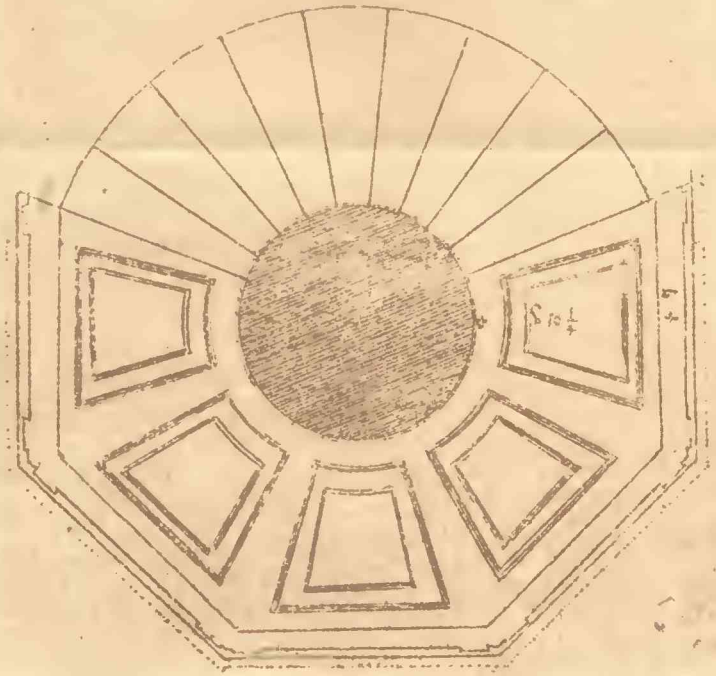
AMBONE OTTAGONATO.

Questo disegno si trova inserto nel libro del nostro artista, ma non è difficile avvedersi che vi fu aggiunto da mano estranea, appena se ne consideri lo stile. Gli specchi onde si adorna l'ambone, bastano a portarci in pieno secolo XVII, anzi, quasi in pieno barocchismo.

Il fatto si spiega senza fatica quando si pensi, come abbiamo già accennato da principio, che la provenienza del libro discende dal dono fatto dall'ingegnere Ricchino, il quale, al 1660, altri non poteva essere che l'architetto Domenico, figlio del celebre Francesco Maria.

Ora, il disegno del pulpito è quello precisamente che havvi di più conforme allo stile di questo Francesco Maria. Ond'è probabile ch'egli stesso, o il figlio, vi abbia aggiunto cotesto disegno, non già per vanagloria di autore, ma per la colonna cui il pulpito è connesso, come che sia evidentemente opera di antico tempo.




10 1/4
5 1/4

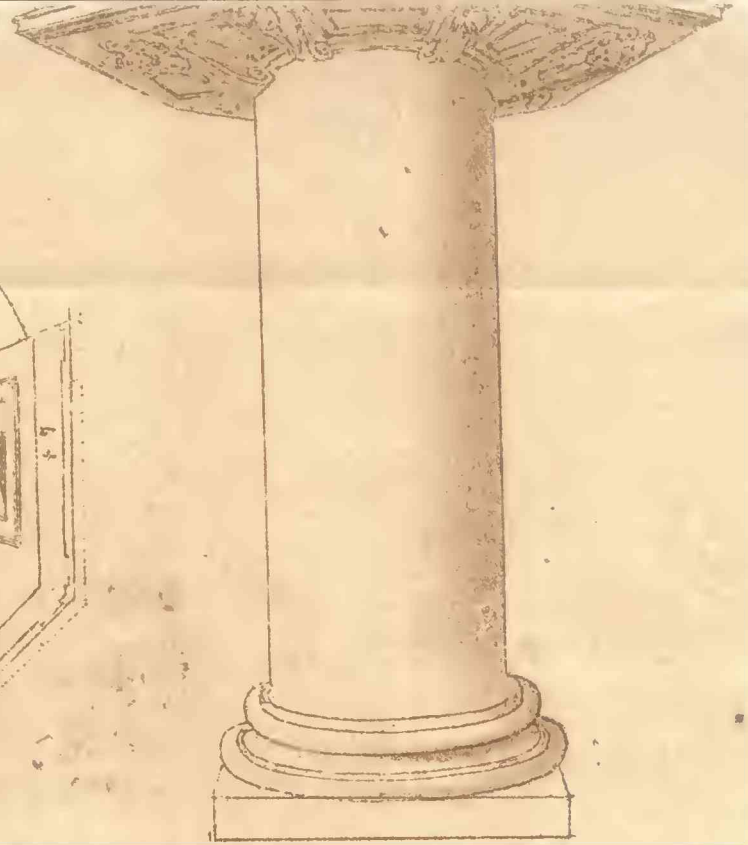


TAVOLA LXVII.

PRONAO D'UNA CELLA.

L'artiſta qui ci presenta non altro che una rovina; nè vi aggiunge parola per ajutarci ad una interpretazione, ſeppure non si vuol tener conto della leggenda: *DIANA*, ſcritta ſul fregio della porta. Dobbiamo ora noi riguardarla come indizio che a queſta divinità ſosse dedicata la preſente edicola, o che si connetta alla figura icnografica seguente?

Alieni dal pregiudicare qualunque queſtione, cui tali dubbj poſſano dar motivo, diremo che con queſta figura prospettica ci ſembra il Bramantino aver voluto conservarci un eſempio delle molte edicole in iſtato rovinoſo che ancora esiſtevano al tempo ſuo preſſo Roma.

Queſta, al certo, doveva eſſere una delle più elette. Si moſtra a due ordini di piani. Le profilature della trabeazione ſpezzata al piano inferiore, ſono di grande delicatezza e preciſione: slanciate e leggiere le proporzioni delle colonne e dei pilaſtri laterali che sostengono il coperto del pronao. Le simmetrie corinzie si veggono applicate in queſto piano, e le joniche in quello inferiore. La fineſtra quadrata che ſta nell'alto dell'intercolonnio corriſponde per ſobrietà alle altre parti.

Quanto alla ſottopoſta fineſtra rettangolare e alla porta, noi le reputiamo aggiunte dall'artiſta per riempiere in qualche modo i vuoti ivi laſciati dalle rovine. Ciò che c'induce in queſta ipotesi è non ſolo la tinta loro diversa, ma anche le figure bizzarramente diſegnatevi; delle quali quella ſulla porticina ha l'aria di perſona viva, e, al pari della ſuperiore nuda, fa teſtimonio che l'artiſta non meno d'un appassionato ſtudioſo di coſe architettoniche, doveva essere un peritissimo pittore figuriſta.

DIANA

TAVOLA LXVIII.

TEMPIO QUADRATO.

La ſezione icnografica di queſto edificio ci rivela una nuova combinazione d'un tempio quadrato ed inſieme, una delle più singolari.

L'autore, ſecondo il conſueto, dà all'edificio la qualificazione di tempio; ma nulla v'ha che lo giuſtifichi, e quei tre gradini onde tutto il piano interno ſarebbe occupato, e di cui non è detto, nè pare, se in elevazione o in ribaſſamento, laſciano libera l'immaginazione di credere il luogo piuttoſto una curia o una ſala da bagni. Anche l'attribuzione a Diana mette in ſospetto di un neſſo colla tavola precedente, ſenza che si riesca a spiegarlo.

Una vaſta apertura sul davanti serviva d'ingreſſo all'edificio; vi si avevano pure tre grandi aperture ad una certa altezza ſui lati. Otto colonne all'eſteriore appoggiavansi alla parete: un numero eguale se ne trova ſegnato all'interno. Da una parola ſull'alto della figura devesi arguire il lato eſterno dell'edificio miſurare 4 canne (m. 8. 936), onde l'interno pari alle camere noſtre comuni.

« Queſto sie vno Tempio lo qualo era ciamato lo tempio de diana (*di Diana*
» et era di ſora de la porta de lo populo Achanto de lo fium chiamato loteuro
» (*il Tevere*) da mano dricta andando diſora elo quale tempio sie delalinia. c. p
» fina alalinia b e chane 4 guſto (*giuſto*) eli cholone liquale sono Alianghuele. (*agli angoli*)
» ſono palme 4 intendo latessta de ditre (*dette?*) chōlona (*colonne*) zoue (*cioè*) pugrosa
» (*più groſſa*) de la quale chōlona (*di quella colonna*) chiamata jonica sechōdo
» Vitruuio Laltra colonna de sopra era chōrinta sechondo luie (*secondo lui*) quale
» de dentro ereno medexa mente (*medesimamente*) ioniche liquale ſureno poſt (*poſte*)
» p ornamento de queli deij li porte erno chiamti Joniche (*le porte erano dette*
» *joniche*) simele alicholone ora diro (*dirò*) delilongheza e poprotione chōmencando
» (*cominciando*) ali cholone (*alle colonne*) deſora che erano chō (*come*) labaxa intera
» de meza teſta la cholona era alta palm. 3. 6. 1/3 (*3 6. 1/2*) Lo chapitelo era alto vno
» palmo euno quarto che ſono tuta inſema palme 3. 9 1/4 (*39 1/4*) chon la baxa p finſota
» larchitrauo (*dalla baſe infino ſotto all' architrave*) sop (*sopra*) alidite chōlone p
» tvte quatero le bande (*per tutte le quattro parti*) de ſeniua chō liſrontaspitie (*si*
» *finiva coi frontiſpizi*) p deſennire lo ionicho (*per finire lo ionico*) p che de ſop ale
» chorintio (*perchè ſopra al corinzio*) chō li ſrontiſpitie sen dati achorinte (*sono*
» *dati a Corinto*) ehorra tornamo (*ora torniamo*) ali cholone liquale sō de dentro (*sono*
» *di dentro*) de tesste. 7. ghorſe (*groſſe*) palme 3 1/2 li quale giasiueno (*giacevano*)
» ſuxo li ghade (*sui gradini*) li quali ereno. 3. chomo apare in de la ſeghura de dentro
» (*di dietro*) li quale deſedeueno (*diſcendevano*) palm. 4. 1/2 li dite holonie andauno a
» definire (*andavano a finire*) ſoto alarchetauo (*sotto all' architrave*) che areſponde
» de ſora chō la ponta de lo ſrontaſpitio ſenacto dentro el nomo de A chora cho-
» menceramo diſora queli dou (*due*) cholone aueueno ſuolo ſrōtaſpitio (*sul frontiſpi-*
» *zio*) suo che alughaua (*prolungava*) p fina la punta de lo cohulo (*oculo*) chorinte. »

Questo si mio Tempio Lo quale era chiamato Lo tempio de diana cc era di fora
de La porta de Lo popolo Achanto de Lo fiumi chiamato Lo teuro da mano dricta andando
di fora. e lo quale tempio sie di lalimia. c. p fina alalimia 6 e chane 4 giusto el cholone
Liquale sono Alianghuale. sono palme. 4 intendo La tessa de dire cho Lona pouq pugosa
sic La quale cholona chiamata ponicha secho do Vitruuio Lalta cholona desopra era
chovinta secheudo Lme quale dedentro erano medaxma menta ionicha Liquale
furono post p ornamento de quelli deij Lipporte erno chiamati ponicha simile alicholone
lora dico de Lilonghezza e proprotione cho mencando alicholone defora che erano cho Labaya
intera demeza tesa La cho Lona era alta palmi. 3. 6 Lo chapitelo era alto mio palmo
euno quarto che sono tute insauma palme. 3. 7 ½ chon Labaya p fingotalarchitrauo
sop alidita cholone p tutto quatro Libandi de fenma cho Lifronta spirie p deferiure
Lo ioni cho p che desop alechovinteio cho Lifronta spirie sou dati achovinteio cho fomano
Alicholone Liquale so de de tro Lateffite. 7. chorse palme 3 ½ Li quale giasuno suo
Ligha de Liquali erano. 3. chorno apare in de La fegobura dedentro Liquale desse
deuno palmi. 4 ½ Lidite holonie andauno. adeferire soto alarchetraio che are
sponda defora cho
La ponta de lo fronta
spirio sanaeto dentro
el nome de A chora
chomenceramo di fora
quelli dou cholone
ancuemo suo lo fronta spi
rio suo che alu chora
e fina La porta de lo
cobulo chorrete

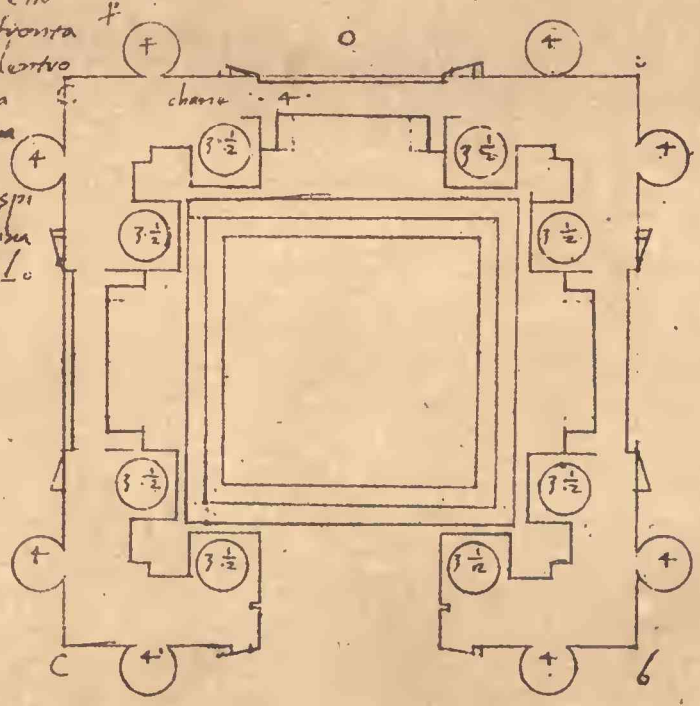


TAVOLA LXIX.

EDIFICIO CIRCOLARE.

Fra le molte piante bizzarre raccolte nel libro dell'artiſta, la preſente non è una delle minori.

Non si può chiamar tempio nè altro l'edificio cui eſſa apparteneva, tanto le forme vi ſono fraſtagliate e rotte. Vi manca pure cenno qualsiasi onde si poſſa trarre un filo di luce; così, alla parola « Seſto » dall'autore ſcritta ſull'alto della figura non si ſaprebbe trovare significazione veruna.

Prendendo, però, il ſenso dalle linee iſtesse della figura e dalla ſomiglianza generale con quelle già vedute, l'edificio parrebbe doversi aſcrivere al numero dei piccoli delubri ond'era coſparsa la campagna intorno a Roma. La parete eſteriore ſeguendo la curva d'un circolo pieno, non moſtra che un continuo ſuccedersi di nicchie intramezzate da piccoli piani di muro, contro cui si appoggia una colonna della miſura diametrale di palmi 3. Le colonne, così diſpoſte, danno il numero di quindici; cui aggiunte le quattro che in forma di proſtilo tengono in mezzo l'ingreſſo, il loro numero aſcende a diecinove.

La combinazione della porta occupa lo ſpazio di due nicchie; le quali dove si aveſſero colle quattordici effettivamente esiſtenti, dimoſtrerebbero già la compartizione quadernaria dell'edificio, come meglio ſpicca nell'interno.

Prima di giungere a queſto e ſul tramite, si hanno due ſcale a chiocciola, una per lato, le quali laſciano credere l'edificio dotato di loggie o di terrazzi eſteriori.

Nell'interno la formazione quadrilobata appare tanto più diſtintamente in quanto che i ſeni nella direzione degli assi ortogonali presentano ſezioni diverse da quelli nella direzione delle diagonali; queſti ſeni tengono la forma di esedra, quelli di camere rettangolari terminate nel fondo a nicchia, e tutti sono poi fiancheggiati da colonnine. Codeſte camerette, però, non ſono che tre, poichè quanto alla centrale, lo ſpazio corriſpondente è occupato dalla porta.

Come al di fuori, gli spigoli degl'insenamenti laſciano un piano abbaſtanza largo per anteporvi una colonna, sicchè ne risultano otto, pari di miſura alle eſteriori (palmi 3).

Quando siasi avvertito che, allo interno, tra piano e piano d'appoggio delle colonne, che è come dire nel ſeno circolare libero, corre una diſtanza di palmi 32 (met. 7.158), non rimane altro di notevole nell'aſpetto del diſegno.

Sexto

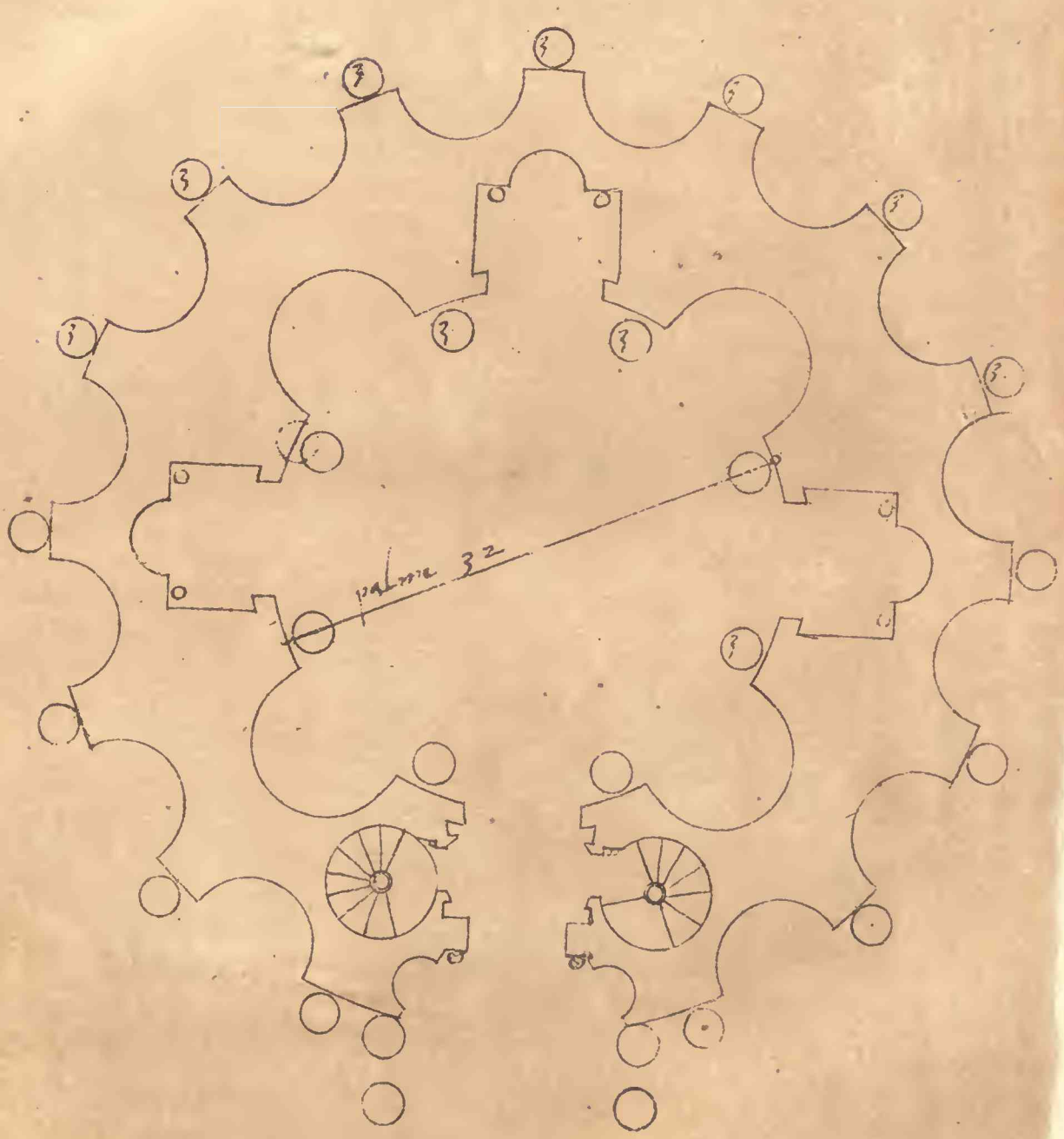


TAVOLA LXX.

TAVOLA LXXI.

SOTTERRANEO OTTAGONATO.

Ancora un piano icnografico d'un edificio che ha per base l'ottagono, e ne offre, anzi, sotto aspetti diversi, il più ampio sviluppo. Nessuna parola dell'artista ad illustrazione del soggetto: ond'è che ci facciamo lecito di reputarlo, non già un edificio realmente esistito, ma uno studio condotto intorno a un'antica costruzione.

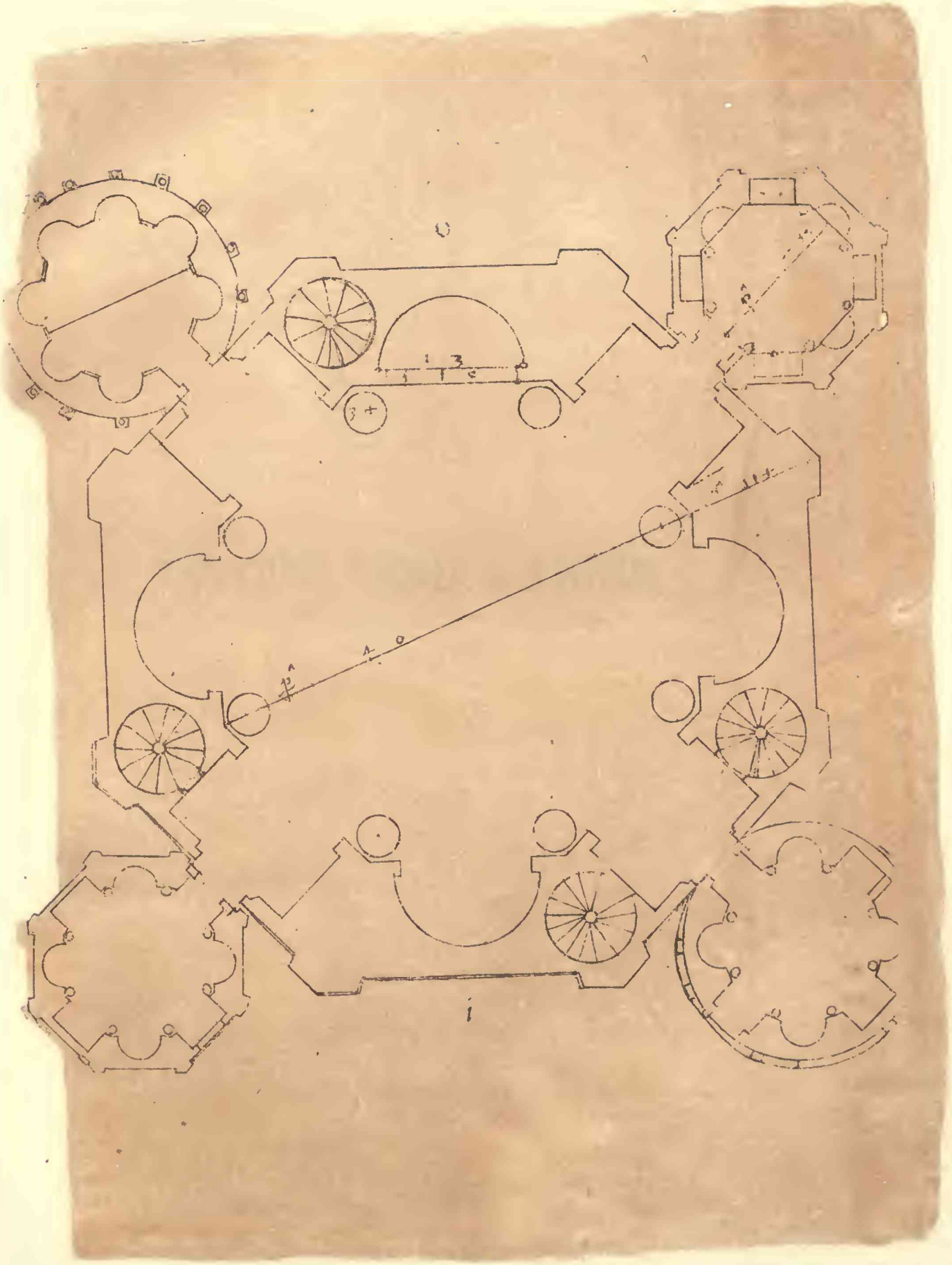
Quello che ne induce in cotesto avviso è la mancanza di porte, verso l'esterno, ed invece l'esistenza di scale, le quali non possono essere che ascendenti.

La costruzione principale, come vedesi, nel suo perimetro esteriore, consta d'un ottagono. Le sue faccie, nella direzione degli assi ortogonali alla figura sono libere: quelle, al contrario, sugli assi diagonali portano appiccicata per ognuna di esse una piccola costruzione, la quale pure ha per base l'ottagono; solo che queste costruzioni o decisamente ottagonate, come quelle sull'asse ascendente da sinistra a destra, o apparentemente circolari, come le opposte, lasciano vedere una disposizione icnografica non che diversa l'una dall'altra, ma anche assai incerta; argomento questo per noi di crederle, come si disse, non altro che studj fatti sopra elementi perduti o mal definiti.

Questa costruzione nella sua parte interna non è meno varia e complicata. Lo spazio centrale, diviso in otto loculi rispondenti alla planimetria generale, presenta per ogni lato un insenamento; di questi quelli sugli assi principali terminano verso il perimetro libero con un esedra; quelli sulle diagonali si aprono in forma di camera rettangolare, dal fondo delle quali si ha ingresso ai corpi edilizi accessorii.

Le maggiori varietà qui si riscontrano: eccetto i due spazi nella parte inferiore della figura, che diversi all'esterno, nell'interno invece hanno la medesima disposizione quadernaria di otto nicchie alternate da otto seni angolari, nell'uno dei quali sta l'ingresso; eccetto questo, i due corpi superiori, oltre al distaccarsi da quelli inferiori, differiscono pure fra loro, poichè in quello a perimetro circolare la disposizione quadernaria si semplifica col succedersi di nicchie, mentre in quello a riscontro, a perimetro ottagonale, si mantiene l'alternarsi circolare e rettangolare dei seni. Quello superiore a destra porta indicata la dimensione che, abrasa dal tempo, dovrebbe leggersi in palmi 12.

Altre misure si hanno, e queste meglio distinte e intelligibili. Delle colonne che vi segnano i punti cardinali dell'ottagono, il diametro è dato in palmi 3 $^1/_2$: la corda della curva delle esedre, in palmi 13; l'apertura al loro ingresso, in palmi 10: il diametro da parete a parete angolare, costituente l'ottagono interno, in palmi 40: la grossezza dei contrafforti angolari sulla linea dell'asse, in palmi 11 $^1/_2$. Egli è nel sodo di quattro degli otto contrafforti, rispettivamente asimetrici, che si racchiudono le scale a chiocciola sopradette.



TAVOLE LXXII E LXXIII.

TEMPIO QUADRIPROSTILO.

Impossibile ſeparare queſti due disegni, i quali non sono che l'edificio medeſimo svolto sciograficamente nella prima tavola, icnograficamente nella seconda.

Il modo con cui il primo di queſti disegni è condotto indica qualche cosa come sarebbe uno ſtudio rapido e improntato di memoria. Nel secondo sono meglio osservate le ragioni geometriche; nell'ultimo diversi modi grafici sono preſi a partito per rendere comprenſibile l'organismo dell'edificio.

Il nodo ſuo centrale conſiſte d'un corpo cubico che nell'interno ſi tramuta in circolare, e dà luogo ad una rotonda terminata a cupola emisferica. Così il tratto verticale della rotonda, come quello archeggiato al baſſo, sono circondati da un doppio ambulacro ſoſtenuto da colonne e coperto da soffitte orizzontali. La cupola del tempio è divisa in lacunari con un foro ipetrale nel centro e con fineſtre all'intorno. Tutto queſto ſi racchiude in seno del corpo centrale della fabbrica.

La medeſima combinazione ſi ripete superiormente in due ordini, dove il quadrato ſi eleva tutto traſorato, lasciando luogo ad un vano circolare nel mezzo che termina e ſi chiude a cupola, ripetendo, pare, in minori miſure quella inferiore. Tra queſti due ordini ſuperiori non havvi altra differenza se non che il più alto ſi riſtringe sul sottoſtante dello spazio d'un intercollonio.

Alla diſtensione orizzontale che elevaſi dal piano del ſuolo appartengono i quattro corpi uscenti dai fianchi del centro cubico; dove egualmente coprono un aera rettangolare e coſtituiscono una specie di pronao esaſtilo di due piani e con triplice ordine di colonne, onde si ha un vaſto portico coperto, soſtenuto da dieciotto colonne che ſi ripetono superiormente e vanno tra loro divise da soffitte, con che terminano in alto a terrazzo. Si noti che le altezze di

questi ordini sovrapposti corrono ai piani di quelli che circondano la rotonda centrale.

In questa compagine architettonica, quasi per intero traforata e che non trova altro sostegno che nei muri di precinzione del corpo cubico, la statuaria mostra assai abbondante il suo intervento. Dall'interno della rotonda si veggono decorate di statue le projezioni della trabeazione che risalta sui capitelli ond'è sostenuta la vôlta. Di statue sono pur guerniti e gl'intercolonnii dei piani della seconda rotonda e i terrazzi, sia dei quattro corpi sporgenti, sia del piano intorno all'ultimo ordine della cupola.

A molte osservazioni può dar luogo un accurato esame di quanto si propose l'artista di esprimere con questi disegni. Vuol essere notato almanco che la rotonda tiene quattro ingressi a livello del suolo, situati sugli assi principali della costruzione e in diretta comunicazione coi quattro grandi atrii sporgenti; che la grande sua vôlta è sorretta da sedici colonne rafforzate da pilastri, e in più largo giro, da un egual numero di pilastri a fasci, cui corrispondono nel sodo della circonferenza altri pilastri intramezzati da nicchie; che l'edificio possiede, nel seno delle muraglie, lunghe scale atte a condurre dal suolo fino al piano del terrazzo superiore agli atrii; e come queste scale siano accomodate in modo d'avere ingresso proprio fuori dell'edificio, e dopo un lungo tramite rettilineo, sbocchino in alto, al coperto, per mezzo di una piccola scala a chiocciola, giusta le indicazioni iscritte in entrambe le tavole « e lope »[1] o « elopede » (*è il piede*) e altrove « cima » o « lacima »: e, infine, che confrontando le misure congetturate per uno degli atrii, dedotte dai diametri segnati per le colonne (palmi 5), si dovrà riuscire ad un'idea ben vasta del terreno occupato dall'intero edificio, perciocchè gli assi principali, eguali tra loro, non dovrebbero misurare manco di m. 66 per ciascuno.

Quanto rispondono i disegni interrogati, non è ancora tutto quello che può desiderarsi. Quale è il carattere o la destinazione dell'edificio? Egli è desso il frutto d'una pura creazione della fantasia, o un fatto reale, una costruzione effettiva oggi cancellata dal tempo, il quale pare permetta di edificare ma solo per la gioja feroce del distruggere?

Similmente a molti altri disegni contenuti nel presente volume, questi non portano parola alcuna nei loro margini che faccia risposta qualsiasi a cotesti

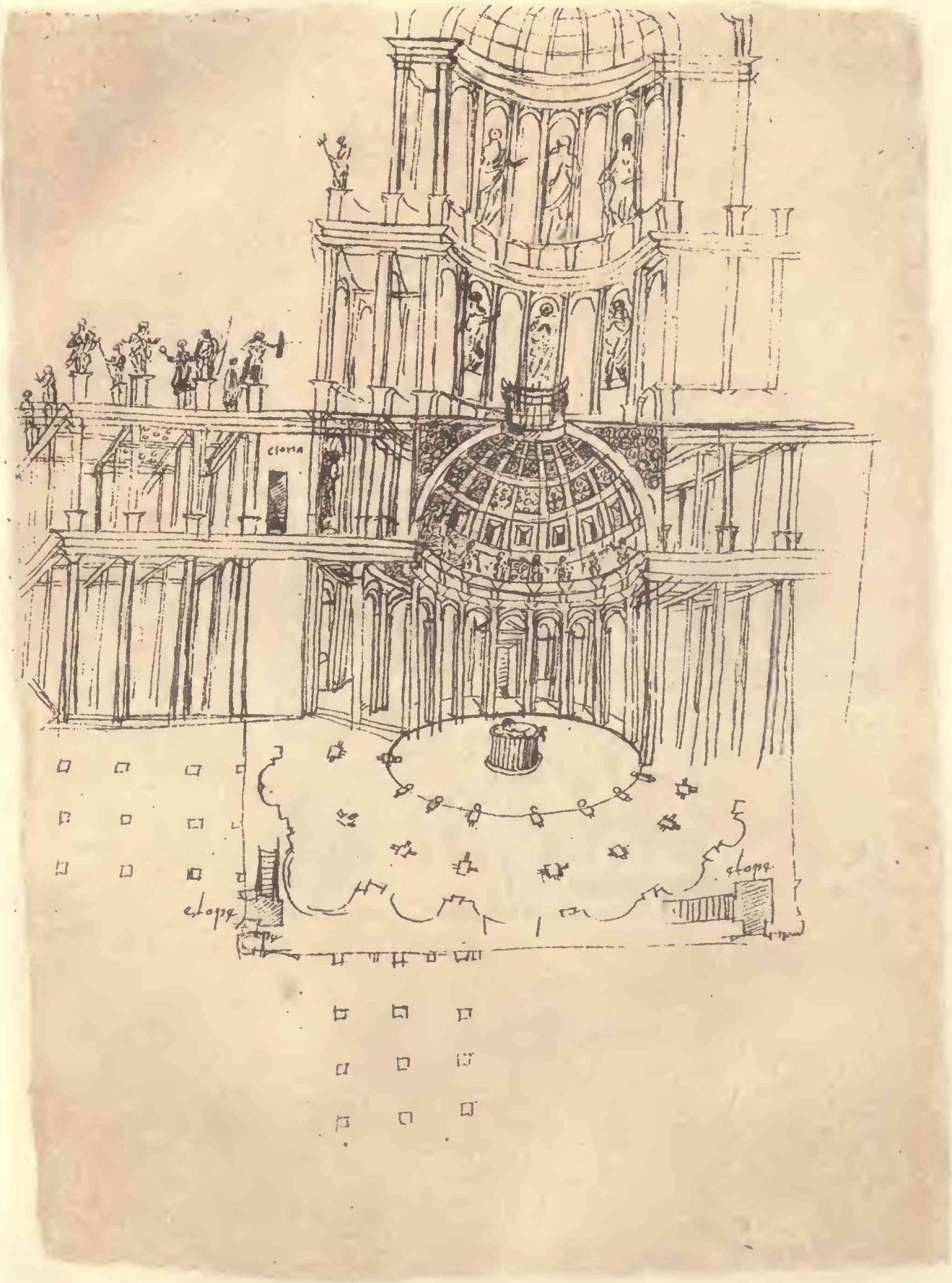
[1] *Elopè*, per *è il piede*, è ancora un'espressione vernacola del popolo in Lombardia.

noſtri deſideri. Se noi gli abbiamo appoſto il titolo di TEMPIO, ne fummo conſigliati dall'ara circolare che ingombra, ſi direbbe, d'una vittima umana, sorge in mezzo dello schizzo prospettico, propriamente nel centro, sotto il lacunare aperto alla luce.

Ne fummo indotti altresì dai segni onde sono improntati i ſimulacri che torreggiano sull'alto dei terrazzi, in cui sembrano ſimboleggiate le principali divinità del Panteon romano: Nettuno, Giunone, Marte, Apollo, Mercurio, ed altri.

La qualificazione aggiuntiva di QUADRIPROSTILO non ha bisogno di giuſtificazione, inerente com'è alla ſingolarità della coſtruzione.

Sul punto di averla a riguardare per opera realmente esiſtita è più ardua cosa il pronunziarſi. Chi vi foſſe inclinato, può crederlo dal modo con cui i disegni sono presentati dall'artiſta, cioè colle misure, qui e là, dei pili di soſtegno così per gli atrii come per la vôlta centrale, colle indicazioni di praticabilità, e quindi colle apparenze, non diremo d'opera ancora alla viſta del Bramantino, ma ricreata almeno dalla sua immaginazione, meravigliata dei ruderi che le ſi paravano davanti nelle vicinità di Roma; e queſto vuolsi penſare anche di molti altri edifizi, indicati nel presente volume, che i caſi onde la città fu vittima nel corso del XVI ſecolo dovevano interamente cancellare.


cloma
cloma
cloma

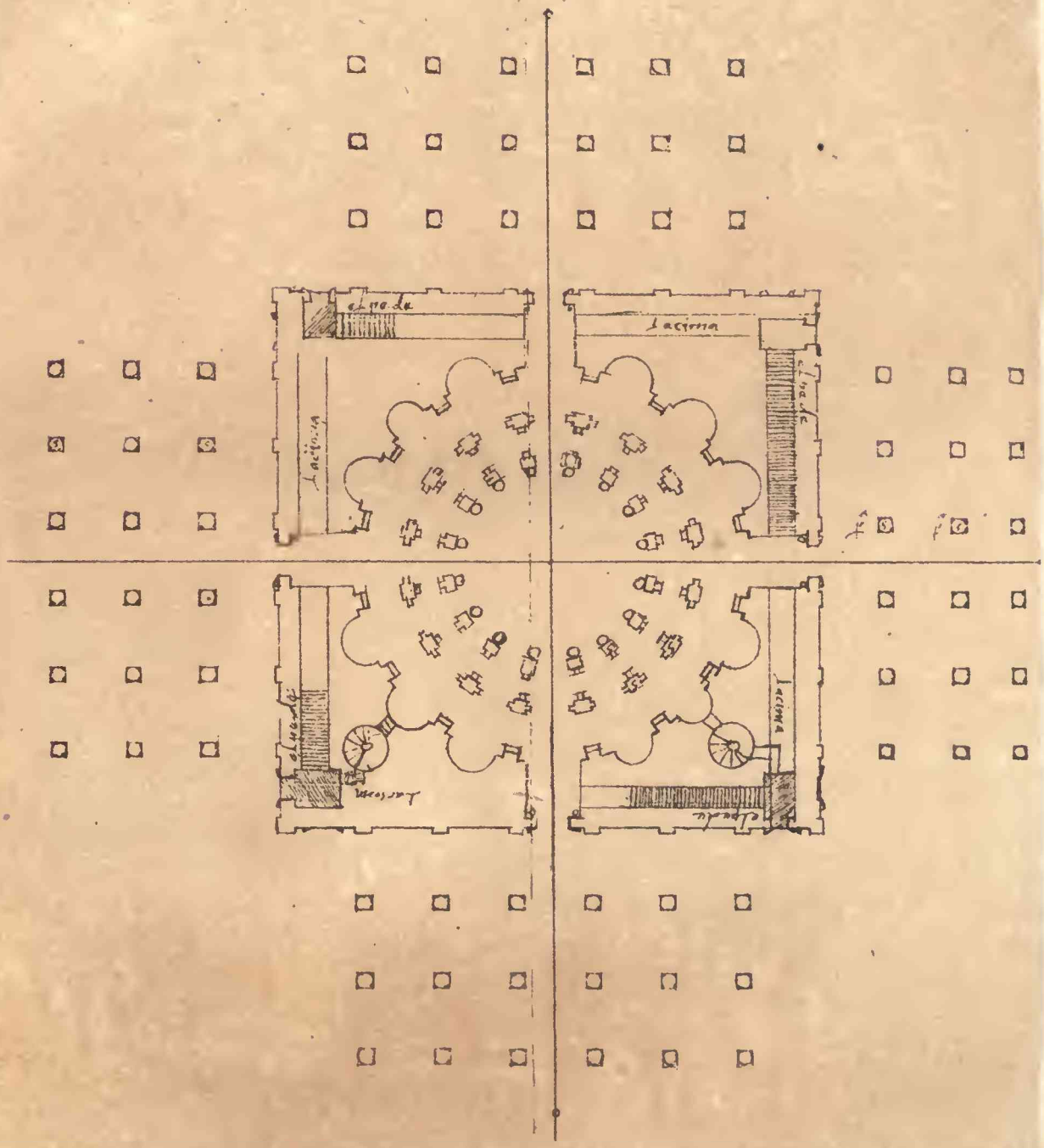

Lacima
Lacima
Lacima
Lacima

TAVOLA LXXIV.

ANFITEATRO.

Non sapremmo riguardare cotesto segmento iconografico altro che uno studio per un teatro o un'arena, cui aggiungeremo pure la qualificazione di coperta, considerando, in alto a destra, il piccolo schizzo prospettico, il quale, evidentemente, riassume il concetto dell'autore che è una rotonda lievemente poligonata con quattro ordini di arcature, le quali, scaglionate e concentriche, terminano in fine in una cupola emisferica.

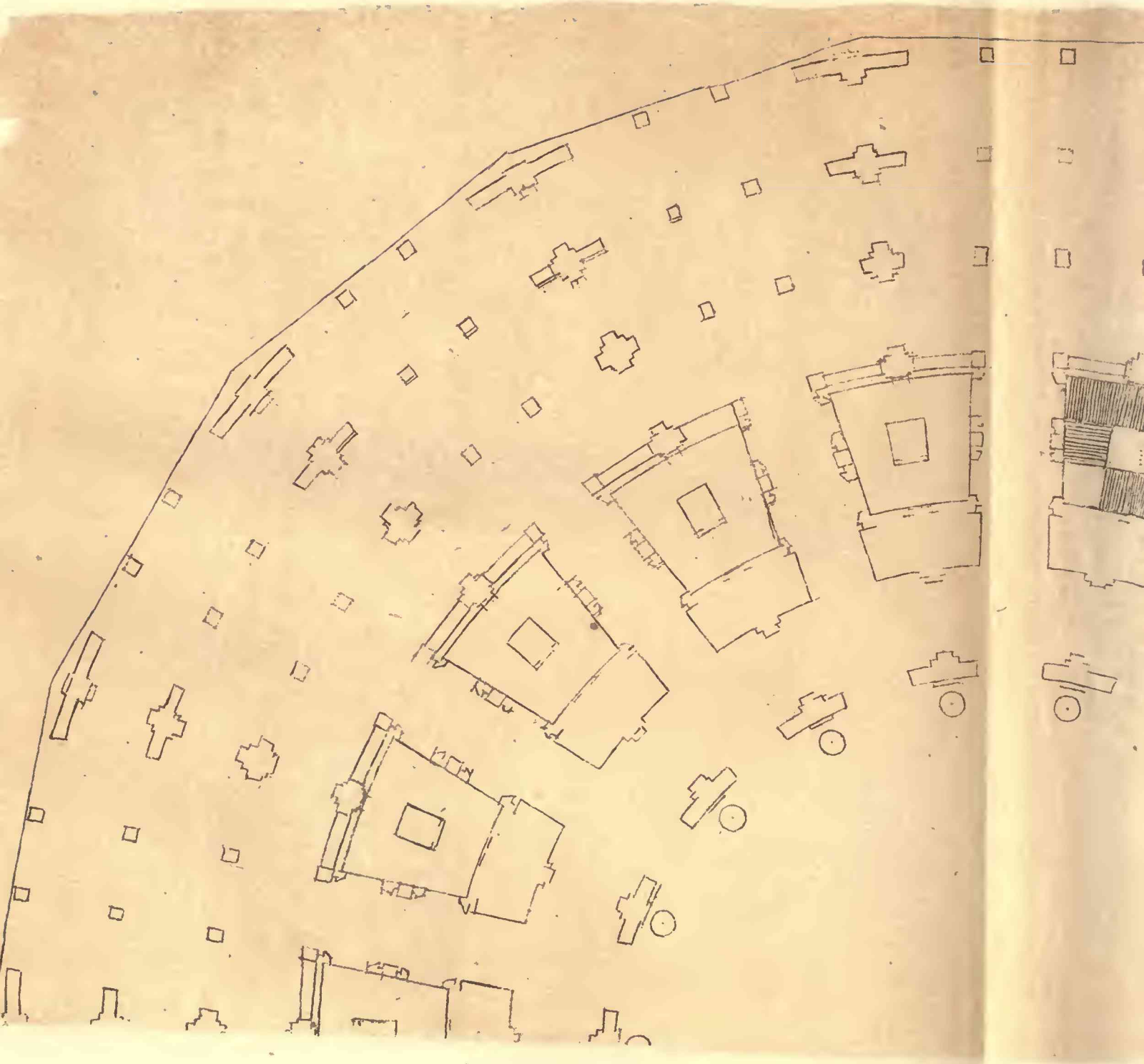
Ciò che permette di porre innanzi questa congettura è la particolare impronta del disegno. Nella sua parte principale, benchè si veggano le disposizioni degli androni coperti e delle gradinate proprie dell'anfiteatro, benchè si notino le situazioni e l'ordinamento delle scale accomodate nel seno della costruzione, per giungere alle gradinate intermedie e al basso, ai vomitorii che mettono direttamente al piano istesso dell'arena, malgrado tuttocciò e la somiglianza colle disposizioni organiche degli anfiteatri cesarei, nessuna precisa relazione si rileva, nè in tutto nè in parte, coi più noti, quali il celebre di Flavio e quelli di Capua, di Verona, di Pola, di Nimes. Si aggiunga che non si avrebbero nel disegno nemmanco elementi sufficienti per ravvisare in esso la forma elittica, richiesta da queste costruzioni.

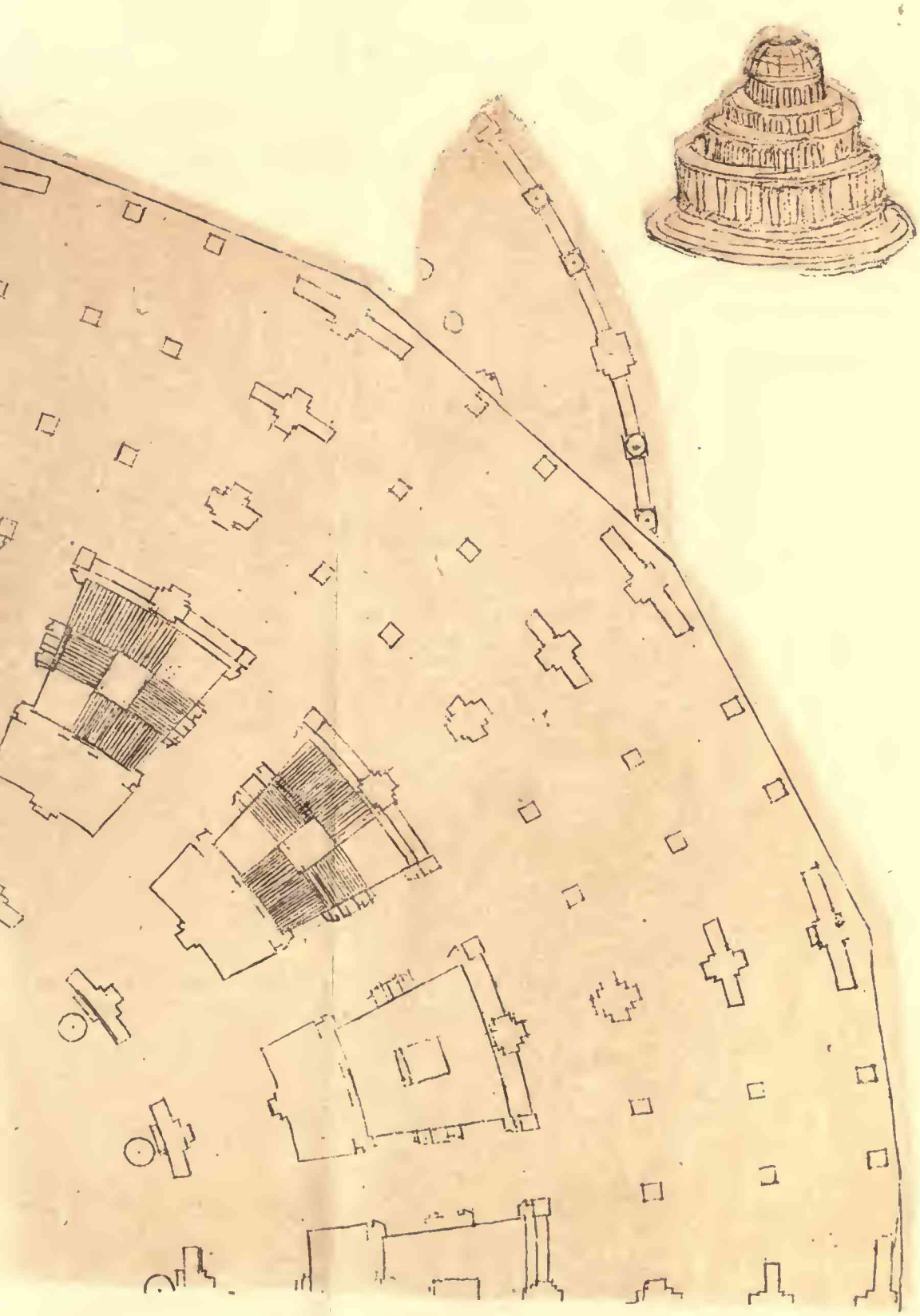
Nè manco facile è il riscontrarvi con sicurezza una costruzione teatrale romana, benchè in alcune parti si accosti à questa specie di edifici.

Tutte queste dubitazioni s'affacciano ancor più spontanee, mancandovi scritto qualsiasi, che le sgombri anche in lieve grado.

Supporre, adunque, che si abbia sott'occhio un disegno d'invenzione del Bramantino istesso, in cui siano contemperate le sue osservazioni sul teatro di Marcello e sull'anfiteatro Flavio, combinando poi il tutto nel modo affatto fantastico dinotato nel piccolo schizzo, ci pare il sentimento più ovvio.

Anche l'incompleta sezione di cerchio, che, a destra, nasce dalla maggiore icnografia varrebbe a confermarci nell'idea premessa d'uno studio, in cui la sezione non avrebbe altra significanza che quella d'una variante o d'un pentimento escogitato dall'artista.





TAVOLE LXXV.

ARCO DI TRIONFO.

Con questo disegno ortografico noi entriamo in un ordine di studi di tali monumenti fatti dal Bramantino, però cosparsi d'incertezze, perciocchè privi d'indizi scritti, e mancanti pur anche di mezzi di riscontro, procedendo l'autore, come vedremo, in modo molto libero, anzi arbitrario.

Fermando l'attenzione sul presente disegno, non v'ha dubbio che il carattere di esso sia quello proprio dell'arte romana al suo declino. Ma a quale dei cinque o sei archi di una sola fornice, più o meno conservati tuttodì in Roma, esso risponda, è impossibile affermare, tanto carattere e forme decorative vi sono disuguali. Sarebbe egli permesso di congetturare, — e l'interesse archeologico ne verrebbe certamente cresciuto, — essere codesto uno di cosiffatti monumenti che ebbero l'intera loro rovina o intorno ai tempi del Bramantino medesimo o nel secolo che gli successe?[1]

I dubbi con ciò non sono per altro acquetati. Nel seno dell'arco, è vero, trovasi scritto di mano dell'autore:

« Bzā 12 necto (*braccia 12 di netto*) »

Ma questo non è ancora un'assicurazione della sua esistenza; anzi, il mutamento dell'unità di misura tenuta per le altre rovine, cioè, la sostituzione dei palmi al braccio, ci susciterebbe nel pensiero più forte il sospetto d'un lavoro ideale di ricomposizione; nè mancherebbe di confermarci in esso l'imperfetta compagine dei fianchi dell'arco, la minutezza delle modanature e più ancora, la loro ornamentazione trita, leziosa, siccome è quella dei cordoncini ritagliati a fusarole e perline, e poi ancor più, le rosette nel fregio della cornice d'imposta dell'arco dal destro lato, caratteri tutti che sono propri dell'epoca e dei modi dell'artista disegnatore.

[1] Non meno di cinque, e forse sei, secondo gli scritti del Nibby, erano gli archi che si avevano ancora in Roma al tempo del Bramantino: quello di Lentulo, fra l'Aventino e il Tevere, rovinato per intero sul finire del XV secolo — quello a Gordiano III, demolito nel 1485 in occasione che ivi dappresso si era dato mano alla fabbrica della chiesa di S. Maria *in vialata*, — quello di Claudio, tra piazza Sciarra e piazza S. Pietro, esistente ancora al principio del secolo XVI, — quelli di Giano quadrifronte e di Marc'Aurelio, demoliti nel secolo XVII, e il secondo, più precisamente nel 1662. Finalmente, si può aggiungere al numero quello di Tiberio, presso il Capitolino, di cui se ne trovarono avanzi ancor quarant'anni sono, senza avere memoria del tempo in cui scomparve.

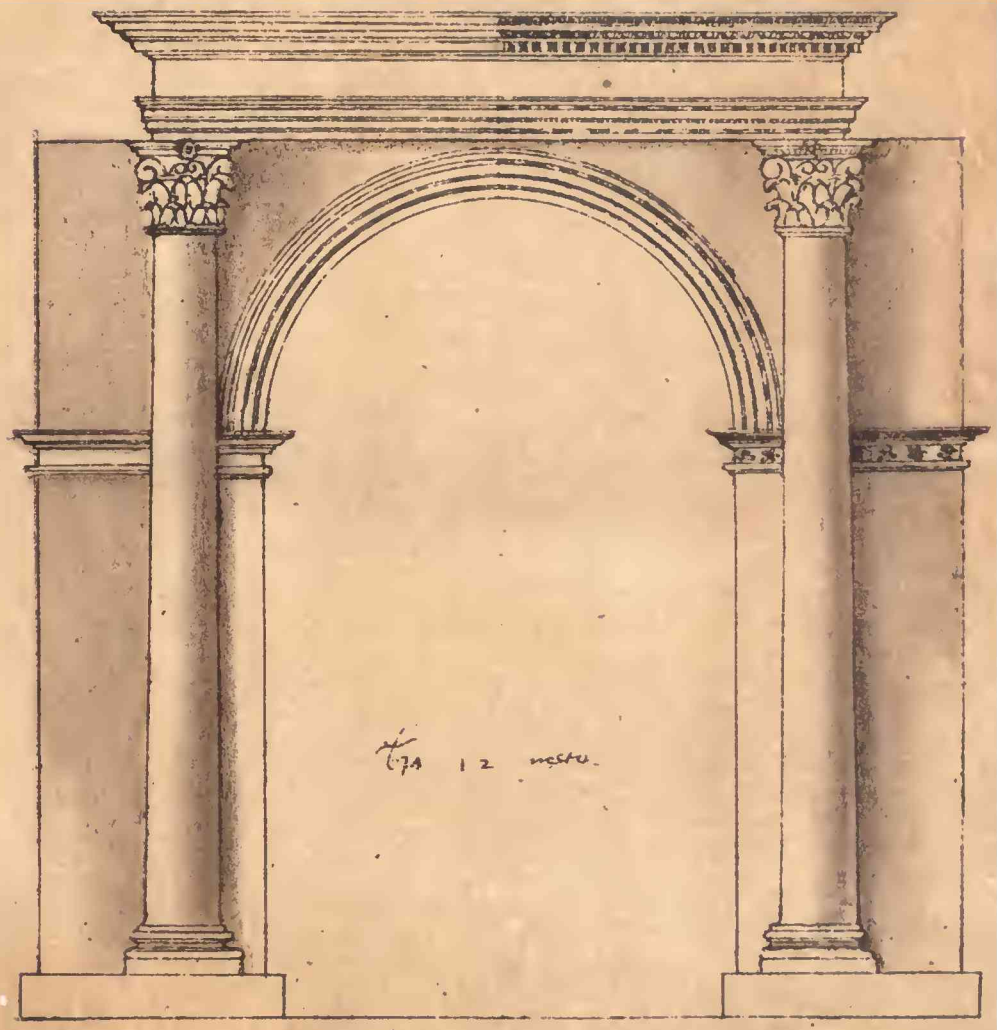

74 12 nesto.

TAVOLA LXXVI.

ARCO DI TRIONFO.

Nel disegno prospettico dicontro, si affacciano le medesime incertezze che incontrammo in quello della tavola antecedente: e queste sono fatte ancor maggiori dalle parole ond'è accompagnato, e che riferiamo qui, abbasso. Come e in qual punto tra Firenze e Pisa poteva esistere un arco cosiffatto nei primi anni del secolo XVI, senza che ne sia rimasta nè rovina, nè memoria alcuna, chè tale appunto è il caso nostro?

Non è, per altro, superfluo l'osservare che, mentre quest'arco, nei lineamenti generali, rammenta i monumenti congeneri della decadenza cesarea, specialmente l'arco de' Gavi a Verona, negli sfondi laterali foggiati a finestre architravate e terminate a frontoni, mostra poi il coronamento, composto di trabeazione e d'attico, sostenuto non da colonne, uno dei caratteri dell'antichità, ma da semplici parastate angolari. Oltre di ciò vuol essere avvertito che dall'originale apparisce le aperture laterali essere a fondo cieco, e forse tutta la composizione impostata nel muro, come accenna anche lo stesso disegno. Nè questo solo, che dai segni a forma di tridente nel trapezoide mistilineo a destra, si rileva che vi si dovevano avere delle figure relative a qualche allegoria; lo che, infatti, nel disegno originale, — assai più netto della riproduzione fotografica — risponde ad un guerriero quasi cancellato. Così, nel medesimo originale, si vede l'attico tripartito da' segni aggiuntivi colla matita nera, di cui la parte centrale sarebbe in alto terminata a fronte triangolare. Tutti cotesti segni accessori disvelano, però, una mano troppo inesperta per averli quali tocchi dell'autore istesso dei segni d'inchiostro.

Tuttocciò, in ultimo, nulla risolverebbe circa la questione della sua esistenza, specialmente nella situazione indicata, a meno di non ricorrere a qualche larga ipotesi, cioè che fosse una memoria di un arco posticcio eretto temporaneamente per qualche festività, ed incontrato dal Bramantino, recandosi da Firenze a Pisa. E ciò non che spiegare il suo carattere tra l'antico e il moderno, s'accorderebbe con quel basamento di pilastro che porta nel suo specchio un ornamento quattrocentista.

Or, ecco la scrittura onde il disegno è contrassegnato:

« Questo e (*è*) andando da Fiorenza a Pixa (*a Pisa*) e a sfōdava (*affondavasi*) » una volta in mezo la facata (*nel mezzo della facciata*) dadando (*andando*) pontoro » ono telopo. [1] »

[1] Rinunziamo di trovare interpretazione qualsiasi a codest'ultime tre parole.

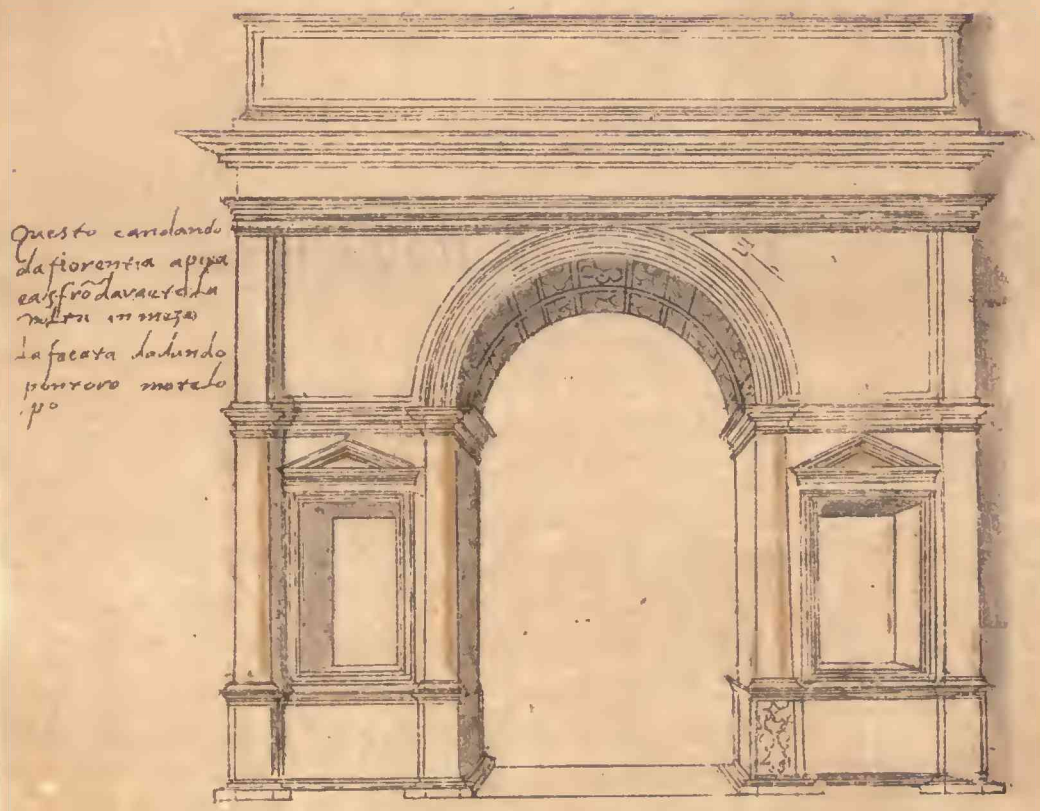

Questo cariando
da fiorentia a pisa
el castro da vaurto da
natra in mezo
la facata dobundo
pentroro metalo
po

TAVOLA LXXVII.

PORTA MAGGIORE.

La porta così nominata è, come tutti ſanno, il biforo arco eretto da Claudio intorno alla metà del primo ſecolo, riſtorato due volte, nei trent' anni ſucceſſivi, dai primi due Flaviani per laſciare paſſaggio alle vie Preneſtina e Labicana, mentre, ſuperiormente ad eſſo, era dato corſo all'acqua Claudia e all'Aniene Nuovo, come in oggi ancora ci è attestato da una triplice iſcrizione.

La coſtruzione originale di travertino grezzo che, a modo di bozze poderoſe, vi faſcia archivolti e colonne, sussiſte, come sussiſtono ancora, inneſtate nei pili di ſoſtegno, certe edicolette ad arco rinſerrate da colonne e coronate da trabeazione terminante a frontone. Eſſe hanno aſpetto di fineſtre, ed in origine dovevano eſſere aperte.

Il diſegno del Bramantino raffigura indubbiamente coteſta coſtruzione. Così le proporzioni generali come le diſposizioni delle parti vi corriſpondono, e l'aſpetto ſembra quello verſo la città. Contuttocciò, vi si incontrano tali modificazioni da reputarlo piuttoſto un progetto di riſtauro, o fors'anche una ricompoſizione quale poteva immaginarla un' architetto della fine del ſecolo XV.

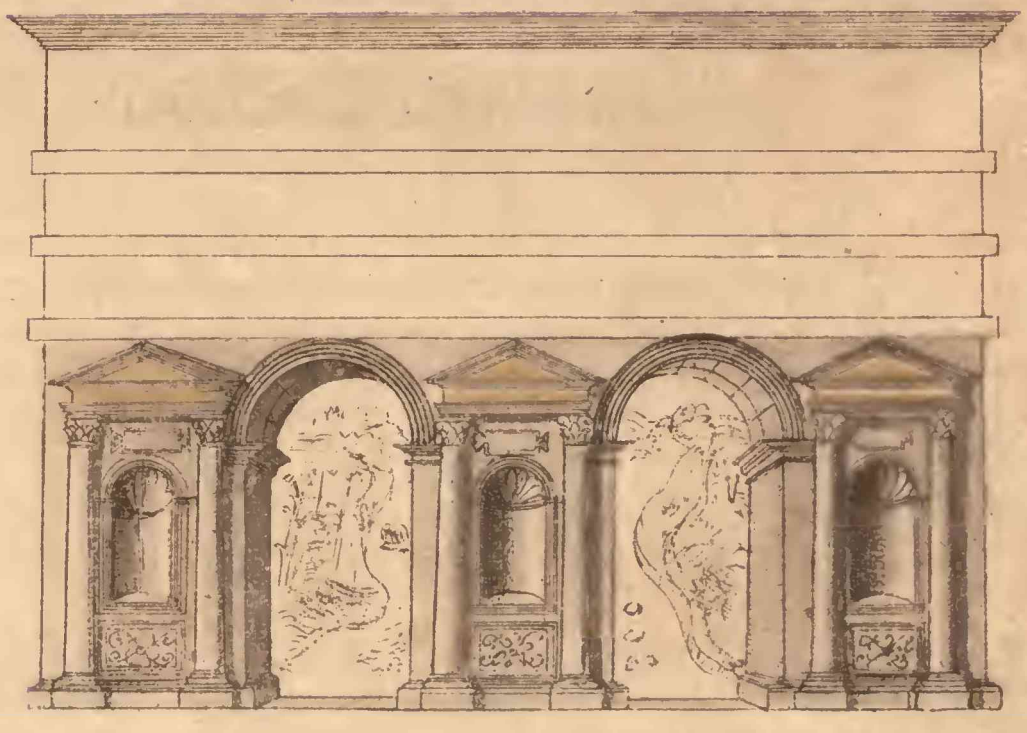
Inſatti, vi si vedono aperti e ſgombri ambedue i fori, che erano e ſono ancora attraverſati dalle chiuſe fortificatorie erette per comando di Onorio (402); inoltre, le mura moſtransi ſpoglie del vetuſto apparato ruſtico, che eſtendevasi alle ghiere degli archivolti; e del pari, le pareti liſce o ſoltanto lievemente liſtellate, le colonne conformate a modi e miſure diverſe, ſcendenti fino al ſuolo, laddove, in origine, soſtavano ſopra un forte ſtilobate; infine, le edicole non più aperte, ma murate a modo di nicchie con cartelli ed ornamenti lontani dal carattere primitivo.

A piedi evvi lo ſcritto:

« Andando de piaca de cero (*da piazza di Cere*[1]) a S. Maria de lo populo » longho bz̄a (*braccia*) 50. »

[1] *Cere*, probabilmente da *Cervetri*, città importante dell'antica Tuscia, o da *Ceri*, pago dell'antica Cœre; al tempo del Bramantino, dei conti Orsini dell'Anguillara onde passò ai Cesi. Devesi, ad ogni modo, avvertire che queſta terra trovasi a nord di Roma, e però in direzione, quasi oppoſta della porta, per cui si nota queſto nome, quasi a modo d' indirizzo.

Non può eſſere dimenticato che il titolo ſpeciale di queſta porta è oggi quello di Porta Maggiore, venutole dalla circoſtanza che dirige il viandante alla basilica di S. Maria Maggiore, la quale qui l'artiſta certamente confonde con S. Maria del Popolo, quasi ad un punto oppoſto nel giro delle mura Aureliane.



andando dappiacadgcavo
a S maria de Lo popolo Longho tza 50

TAVOLE LXXVIII.

ARCO DI TRIONFO.

Quanto abbiamo espreſſo per la tavola LXXV torna proprio anche per queſta, che è dire, doversi riguardare simili diſegni quali ſtudi, ſuggeriti da rovine allora già in pieno diſordine o da memorie di monumenti periti in tempi vicini, di cui l'artiſta iſteſſo poteva avere recente notizia, o che aveva anche personalmente veduto.

Per altro verso, monumenti qual è quello qui contro, aventi un solo paſſaggio e racchiuſi entro un ſemplice intercolonnio, non ſono di tale forma che propriamente s'incontrino in Roma o nelle ſue vicinanze. Se alcuno di eſſi così riſtretto si trova, è alla teſta di qualche ponte o in provincie lontane, come quello di Milaſſa, nella Caria, o altro nell'Algeria.

Conſiderati ſimili ſchizzi quali ſtudi, ogni interpretazione diventa facile. Nel preſente diſegno queſto modo di vedere è ajutato dai ſegni incerti e quasi a forma di tentativi d'invenzione che, particolarmente nell'originale, si vedono nei pennacchi dell'arco e negli ſpecchi rettangolari dell'attico. Oſeremmo dire finanche, tutto l'attico eſſere un'aggiunta del diſegnatore, compreſe quelle due ſtatue, cui non ci ſentiamo diſpoſti di concedere nemmanco l'autenticità del Bramantino, a fronte di ciò che vedemmo.

Neſſuna miſura e neſſuno ſcritto.

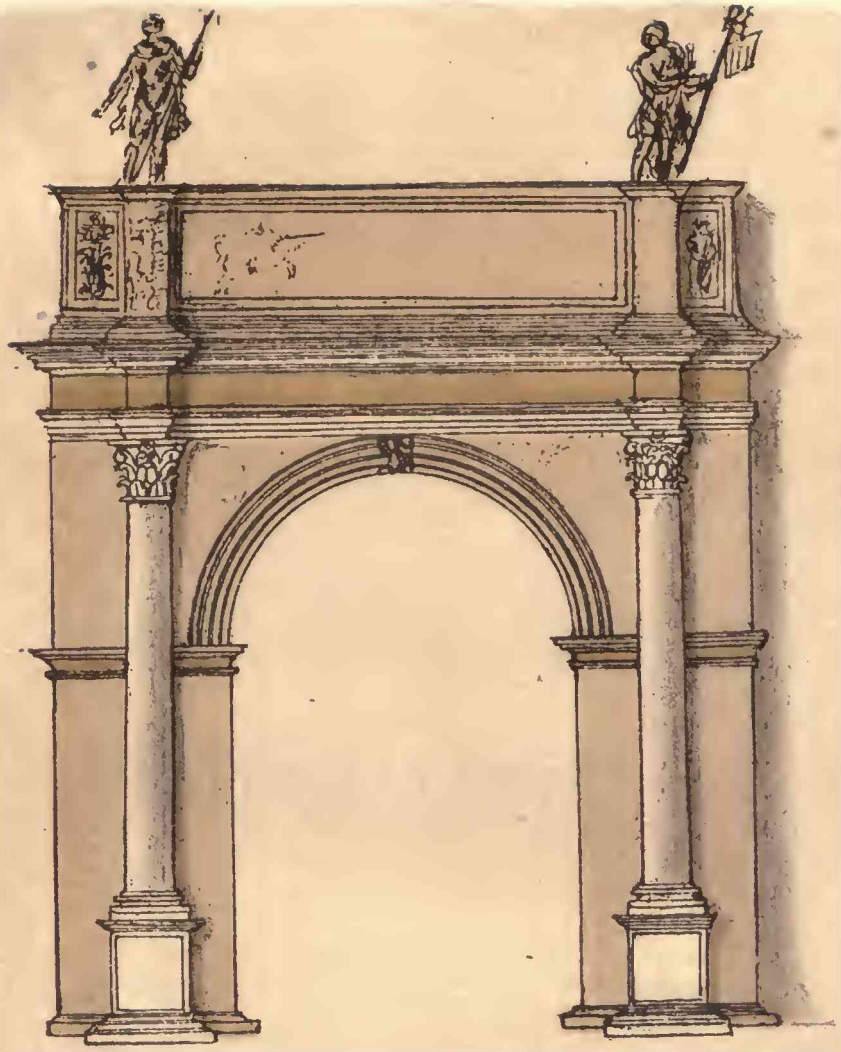


TAVOLA LXXIX.

ARCO DI COSTANTINO.

Ancora il prospetto d'una delle più sontuose opere di Roma antica. Benchè nessun cenno accompagni il disegno, l'occhio meno esperto ravvisa in esso l'Arco di Costantino. Quanto, qui, ci è dato dall'artista non può riguardarsi che siccome i primi lineamenti di uno studio, anzi d'uno studio incompleto, e forse in alcuni punti compromesso da differenze sia nelle projezioni delle profilature, sia nei piedestalli delle colonne.

Intanto, quello che certo è, vi manca tutta la parte decorativa tanto figurata che ornamentale; vi sono appena e interamente segnate le divisioni dell'attico in tre riquadrature, corrispondenti alle fornici; vi sarebbe pure alterata la fascia istoriata che distendesi orizzontale sulle porte minori, e si ripiega sulle faccie laterali, facendo in sua vece trascorrere la cornice stessa, sulla quale s'imposta l'arco centrale.

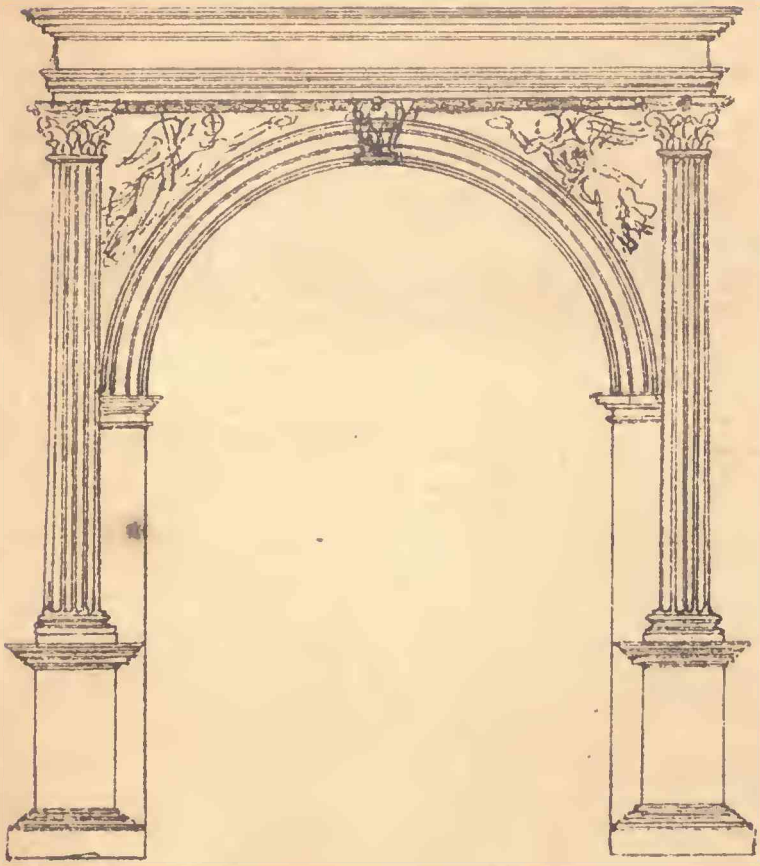
Dopo di ciò non occorrono avvertimenti per apprezzare il valore del presente disegno che tocca un soggetto ormai esaurito dagli architetti e dagli archeologi.

A piedi del disegno si vede scritto di mano dell'artista la parola « marsolio »; parola senza significato, e qui, senza ragione qualsiasi che possa dare o ricevere lume alcuno.

TAVOLA LXXX.

ARCO DI TITO.

La mancanza di ſcrittura qualsiasi ci getta, anche qui, nelle incertezze onde ſiamo ſtati colpiti più d'una volta, ſiccome lo fummo davanti alle ultime tavole LXXV, LXXVI e LXXVIII; così, nemmanco abbiamo miſura alcuna che ci guidi. Ci può eſſere per altro di ſcorta l'aſpetto dell'arco. Le ſue proporzioni larghe e robuſte ci fanno correre col pensiero a quello eretto ad onore di Tito Veſpasiano, reduce vittorioſo dalla diſtruzione di Geruſalemme, e le figure volanti delle Vittorie nel ſeno dei seſti dell'arco sarebbero un contraſſegno dippiù per ſarci accettare coteſto ſuppoſto.

Per vero, del monumento, qui, non ci viene offerta ſe non la parte centrale, l'arco, cioè, l'intercolonnio corinzio che lo rinſerra, e la trabeazione che lo corona. La forma secondo la quale, comunemente, queſto monumento viene preſentato nelle opere figurate, è quella completa, ſuggerita dalle memorie: queſte accennano ad una ſeconda colonna per lato, ad un alto attico e ad un ricco ſopraornato. Tuttociò doveva eſſere ſcomparſo prima della preſenza del Bramantino a Roma, poichè abbiamo teſtimonianza fino dal XVI ſecolo[1] che in queſto stato incompleto allora si trovaſſe già; la qual coſa confermerebbe l'ipotesi eſpreſſa.

[1] Vedi LUCIO FAUNO, *Delle antichità di Roma*, per Michele Tramezzino. Venezia, 1552. — Dal Nibby nella ſua *Roma nell'anno 1838* è confermata la ſteſſa notizia, notando che fu riſarcito nel 1822 con pezzi di travertino.